BOSTON
PUBLIC
LIBRARY

№ 4059.87

GIVEN BY

Allen A. Brown.

3/12/20

Bmf 7a

+ 4059.87

BIBLIOTHEQUE POPULAIRE,

OU

L'INSTRUCTION

MISE A LA PORTÉE ET DE TOUTES LES CLASSES ET DE TOUTES LES INTELLIGENCES

PAR

MM. Arago, Arsenne, Aubert de Vitry, A. Barjié Dubocage, Ballanché, E. De Bassano, Boblaye, J. P. De Bérauger, J. Bérard, De Beaumont, A. De Laborde, H. Boulay De la Meurthe, F. Boissard, Bory-De Saint Vincent, Bouvalot, Breschet, Brierre de Boismont, Ch. Burette, Dochez, Cauchois-Lemaire, Chanut, A. Chardin, Chateaubriand, J. Chenu, A. Chevallier, L. Conailhac, F. Cuvier, Delze, J. F. David, Darthenay, E. Duchatelet, Casimir Delavigne, Dessaux, Estève Deville, Darcet, Degerando, Ferdinand Denis,

MM. Drouineau, Charles Dupin, Fazy, Fleury, Français de Nantes, Galle, Gasc, Gay-Lussac, Geoffroy-Saint-Hilaire, Victor Hugo, Herpin, l'abbé Hunkler, Huot, Huzard Jouard, De Jouy, Adrien et Laurent de Jussieu, Las-Cases, Lecomte, Lourmand, Ph. Laurent, A. Leduc, Dominique et Victor Lenoir, Francisque Michel, De Mirbel, E. De Montglave, Orfila, Louis et Paulin Paris, Parisot, Pirolle, De Prony, Réal, Rastoul, Sainte-Beuve, Savagner, B. Simon, Clermont, Tisson, Villermé, Mme Waldor.

AJASSON DE GRANDSAGNE

CHARGÉ DE LA DIRECTION

ET

DEVILLE (PÈRE) Sous-Directeur.

NOMS DES FONDATEURS.

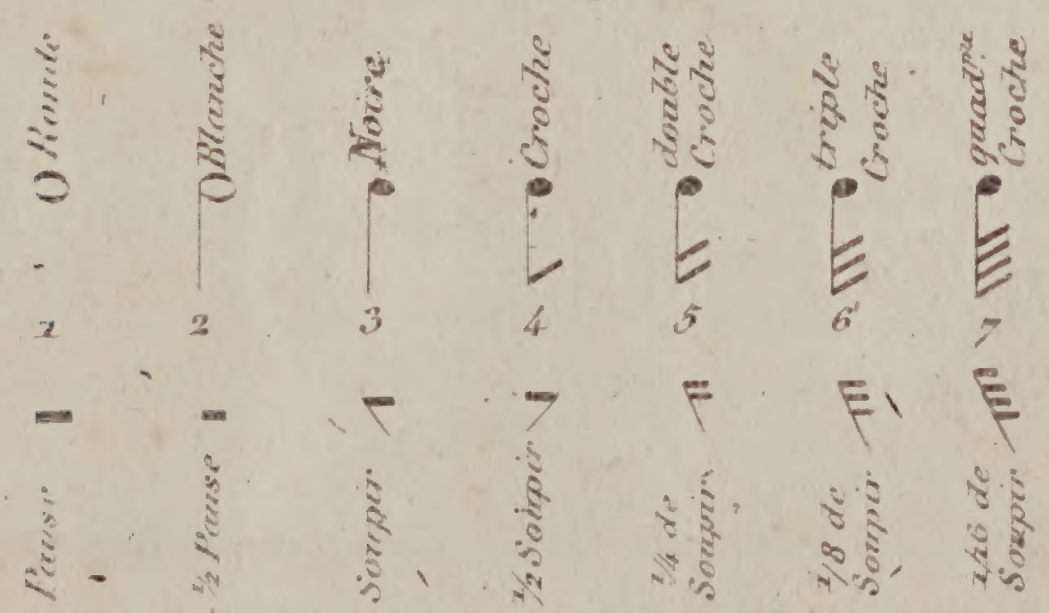
MM. le Marquis Agiard (fondateur principal). Ajasson de Grandsagne. Baring. Le duc de Bassano (pair de France). Beaunier (inspecteur des mines). S. Bérard (député). Le comte Alexandre Delaborde (député). H. Boulay de la Meurthe. Boulay (membre de l'acad. roy. de méd.). Le marquis de Chateaugiron. Chaulet (agent de change). Le duc de Choiseul. Collot (directeur de la Monnaie). Darcet (de l'institut). P. J. David (de l'institut). Duriez. Duriz-Dufresne. Aub. Fidunin. Didot. Le comte Francais de Nantes (pair de France). Galle aîné. Le Maréchal Clauzel, Ferrère-Laffitte

MM. Ganneron. Gasc. Gay-Lussac. Jouard (de l'institut). J. B. Laffitte. Lemaire aîné (d'Angers). Dominique Lenoir. Letellier (inspecteur des ponts et chaussées). Le duc de Liancourt. Le comte de La Rochefoucauld. Le général Mathieu Dumas (pair de France). Odier-père. Panckoucke. Le Baron de Prony (de l'institut). Le comte Réal (conseiller d'état à vie). comte A. de Richebourg (pair de France). Lord Seymour. Le docteur A. C. Teissier d'Altroff. Mlle Julie de Villeneuve. Le Général — Gourgaud.

joignent aux notes, espèce de ponctuation musicale connue sous la dénomination de Signes de silence.

Sept notes et autant de signes de silence qui y correspondent servent pour écrire le langage musical.

La réunion de tous ces signes s'appelle Notation.

Figure des Signes.

Valeurs relatives.

La ronde vaut deux blanches.
La blanche vaut deux noires.
La noire vaut deux croches.
La croche vaut deux doubles croches.
La double croche vaut deux triples croches.
La triple croche vaut deux quadruples croches.

La ronde 𝅝 *vaut*
deux blanches 𝅗𝅥 𝅗𝅥
ou quatre noires ♩ ♩ ♩ ♩
huit croches ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪
16 doubles croches 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯 𝅘𝅥𝅯
32 triples croches 𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅰 𝅘𝅥𝅰

TRAITÉ de MUSIQUE

divisé en deux parties: Théorie, et Solfège

par

ADOLPHE LE DHUY.

* 4059. 87

1ère PARTIE - THÉORIE.

Paris

Rue et Place St. André des Arts, N°. 30.

c

47 v

Nous nous plairons toujours à donner un témoignage authentique de notre reconnaissance personnelle et nous nous estimerons heureux de signaler à la reconnaissance infiniment plus honorable et plus flatteuse du public, les artistes qui comprennent et secondent nos vues philantropiques.

Il y a quelques ouvrages qui dépasseraient par trop le prix de **Cinq sous**, si nous ne trouvions pas un noble désintéressement qui lève cet obstacle. Nous nous faisons donc un vrai plaisir et un devoir de proclamer hautement l'obligation que les amateurs de musique dont les moyens pécuniaires ne répondent pas au goût et aux dispositions devront à M. Mantoux qui nous a été du plus grand secours pour la publication tant demandée, des méthodes musicales que nous avons l'honneur d'offrir aujourd'hui à MM. les Souscripteurs.

Aj. de Gr.

Allen A. Brown.
Nov. 16, 1904.

INTRODUCTION.

Les anciens donnaient au mot Musique un sens plus étendu que celui que nous lui attribuons aujourd'hui. Chez les Grecs et les Romains la science de la musique s'étendait à l'art poétique, à la saltation ou danse, et à la déclamation. Ces parties qui ont entr'elles une liaison naturelle composaient un seul et même art exercé par les mêmes artistes.

Le but de la musique était de donner des enseignemens pour soumettre à des règles toutes les inflexions de la voix et les mouvemens du corps.

La Musique spéculative ou harmonique enseignait les principes de toute harmonie et les règles de tous accords.

La Musique, prise dans le sens absolu du mot comprenait comme aujourd'hui les 3 genres; diatonique, chromatique et enharmonique.

Les compositions étaient divisées en plusieurs genres par rapport au mode; les modes portaient le nom du pays où ils étaient en usage.

La musique renfermait des arts qui lui étaient subordonnés: l'art rhythmique, la mélopée, l'art poétique, l'art de jouer les instrumens,

l'art du chant et l'art du geste.

Puisqu'elle donnait des leçons méthodiques sur tant de choses, il ne faut pas s'étonner que les Grecs et les Romains l'aient cru un art indispensable à tous les âges de la vie, et nécessaire à toute bonne éducation.

Les hommes de l'antiquité la plus reculée n'ont d'abord employé la musique que pour chanter les louanges des Dieux, célébrer les grandes actions et les hauts faits et en perpétuer le souvenir. La civilisation, en apportant des modifications dans les mœurs et les usages, a soumis la musique à son influence.

Les Babyloniens et les Phéniciens aimaient le chant et le son des instrumens; ils inventèrent le psaltérion, espèce de viole ou basse. Le triangle vient, dit-on, des Syriens; le pentacorde, instrument à cinq cordes, des Scythes qui se servaient, pour en pincer les cordes, d'une mâchoire de chien.

Les Egyptiens furent si habiles dans les arts et dans les sciences, que les autres peuples puisèrent chez eux des connaissances qu'ils n'auraient pu trouver ailleurs: c'est ainsi qu'il faut expliquer l'honneur que quelques auteurs leur attribuent d'avoir inventé la musique.

Chez les Chinois cet art fut considéré de tems immémorial comme

la science des sciences. Ils ont deux instrumens le Che et le Kin, qui réunissent, dit-on, tous les systèmes possibles en musique. Ils distinguent 8 espèces de sons, et ils prétendent que pour les produire la nature a formé 8 corps sonores: le métal, la pierre, la soie, le bambou, la Calebasse, la terre cuite, la peau des animaux, et le bois. Les 8 sons sont produits par les cloches, le King, le Kin et le Che, les flûtes, le ty, le siao, le Koan, le cheng, le hiuen, les tambours, le tchon, le ou et les planchettes. Ils divisent l'octave en 12 demi-tons qu'on appel-le les 12 lu. Les caracteres musicaux ne different point de ceux de l'écriture.

Les Arabes avaient déjà fait de grands progrès dans la musique quand nous étions encore dans l'enfance de l'art. Ils ont plusieurs instrumens auxquels ils attribuent des effets merveilleux, puisqu'ils servent selon eux d'anti-dote contre tous les maux. Le Khaschhas est composé de morceaux de bois sur lesquels sont tendues des cordes; le rebab a la forme d'une tortue et se joue avec un archet; le Tambour est une espèce de mandoline, le Douff un tambour de basque; le Sanj et le Kanoun ressemblent au psaltérion, le Nay est une espèce de flûte; le berbeth, le même que le àoud ou ôûd, est l'instrum! que les Arabes ont introduit en Espagne, les 4 cordes du ôûd correspondent

aux 4 1ères cordes de notre guitare. Le Oûd passe chez les orientaux pour le plus beau de tous les instrumens.

Les Grecs pensaient que la musique était aussi ancienne que le monde, et que nous avons été doués de la voix pour exprimer nos pensées et nous réjouir par des chants.

Chez eux elle servait à exciter le cœur à des actions louables et à l'enflam-mer pour la vertu.

Le Rhythme ou mesure était l'ame de la musique: il était simple, composé ou mixte. Les parties de la musique se composaient des Sons, des Intervalles, des Genres, des Systêmes ou Accords, des Tons ou Modes, des Nuances ou Changemens et de la Mélopée ou art de composer un chant.

Il n'y avait que 13 tons, dans l'étendue de deux octaves séparés par 12 accords. Ces intonations produisirent les trois genres: le diatonique, le chro-matique et l'enharmonique.

Les sons combinés formaient les systêmes ou accords; les intervalles étaient consonnans ou dissonnans.

De tous les accords particuliers, résultait le systême général de l'ancienne

musique composé de quinze ou seize sons.

Le mode n'était que l'étendue d'un son à un autre son.

Les nuances indiquaient les changemens qui avaient lieu dans un chant ou une modulation.

La melopée, dont l'exécution recevait le nom de mélodie, était réduite à un petit nombre de préceptes qui avaient pour objet de chercher des chants qui passent s'adapter à la quantité syllabique des poésies.

La melopée avait 9 Nomes ou chants qui s'exécutaient dans les 9 modes suiv^{s}:

Modes	Tons	Nomes	
Hyper-Lydien	la	Diastaltique	qui inspirait la joie
Hyper-Phrygien	sol	Esachastique	qui ramenait l'ame à sa tranquillité.
Hyper-Dorien	fa	Systaltique	qui inspirait les passions tendres.
Lydien	mi	Nomique	consacré à Apollon.
Phrygien	ré	Dithyrambique	consacré à Bacchas.
Dorien	ut	Tragique	employé dans la tragédie.
Hypo-Lydien	si	Comique	employé dans la comédie
Hypo-Phrygien	la	Encomiastique	destiné aux louanges.
Hypo-Lydien	sol	Erotique	qui porte à l'amour.

Les Grecs marquaient le rhythme en tête d'une pièce de poésie par l'Alpha et le Bêta, pour en déterminer la quantité des syllabes et la durée des sons qui les reprodisaient.

Ils se servaient pour écrire la musique, des lettres de l'alphabet entières ou mutilées, simples, doubles, droites ou penchées, &c.a Elles se posaient sur deux lignes dont l'inférieure servait à l'accompagnement.

Ces caractères qui étaient au nombre de 1620 rendaient l'art de la musique fort compliqué; et il était plus difficile de chanter sur la tablature que d'après une voix ou un instrument.

L'usage d'employer les caractères pour écrire les chants musicaux s'est perpétué jusqu'au IIe. siècle qu'un bénédictin d'Arezzo, Gui, substitua aux lettres des points posés sur des lignes à chacune desquelles une lettre servait de clef. Dans la suite on grossit ces points, on les posa aussi dans les espaces des lignes et on multiplia ces lignes.

Ces points ou notes ne marquaient pas les degrés d'intonation et ne subissaient que la différence des syllabes longues et brèves sur lesquelles on les chantait. C'est à peu près encore l'état du plain-chant catholique.

En 1338 Jean de Muris, Chanoine de Paris, donna des figures aux notes pour marquer les rapports de durée entr'elles; il inventa des si-gnes de mesure et introduisit de grandes modifications dans la ma-nière d'écrire la musique.

Les Romains prirent leur première musique chez les Etrusques, elle était grossière et ne reposait sur aucun principe. Plus tard ils adoptèrent celle des Grecs. Mais à Rome l'exécution de la musique était abandonnée aux esclaves, tandis qu'en Grèce elle était réservée aux personnes libres, et il était même interdit aux esclaves de s'en occuper.

THÉORIE DE LA MUSIQUE.

La musique se divise

En musique théorique, qui est la connaissance des différens rapports et de toutes les combinaisons dont les sons sont susceptibles, et qui sont les causes des impressions que cet art fait sur nous.

En musique pratique, qui consiste à mettre en usage les moyens de la musique théorique.

Toute sensation qui parvient jusqu'à l'organe auditif s'appelle **bruit** *; le bruit est produit par le choc de deux corps qui agitent l'air.*

Tout ce qui est bruit pourrait être considéré comme

Son, mais les musiciens n'appellent Son que ce qui est un bruit sonore et appréciable.

Trois choses principales sont à considérer dans le son, le ton, la force et le timbre.

Comme les sons appréciables, combinés les uns avec les autres, forment ce qu'on appelle musique, et que c'est par cette combinaison ou arrangement de Sons que l'on parvient à exprimer les idées musicales, on peut dire que

La musique est l'art de combiner les sons et de les exprimer par le moyen des voix ou des instrumens.

Sans avoir égard à la force d'un son ni à son timbre, ni au dégré qu'il occupe dans les diverses graduations du grave ou de l'aigu, l'action, par laquelle on les trans-

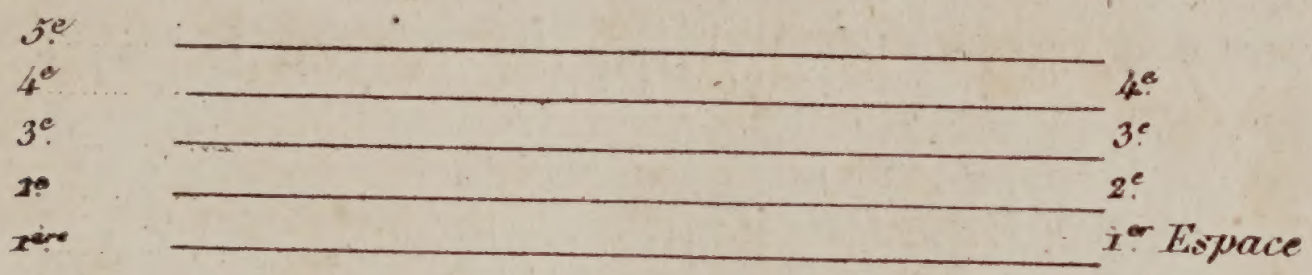
-met à l'organe auditif, en frappant un corps sonore quelconque, peut être plus ou moins prolongée et par conséquent la fait durer plus ou moins longtems.

Par exemple: si pendant un tems déterminé, on a fait vibrer avec l'archet l'une des cordes d'un violon, et que, dans le même espace de tems, on ait fait vibrer alternati-vement deux cordes sur un autre violon, il est aise de concevoir que la durée de chacun de ces deux derniers sons est moins grande que celle du premier. Or ces du-rées relatives des sons se nomment valeurs

Il y a des signes qui représentent aux yeux les sons, leur intonation et leur durée: ce sont les notes

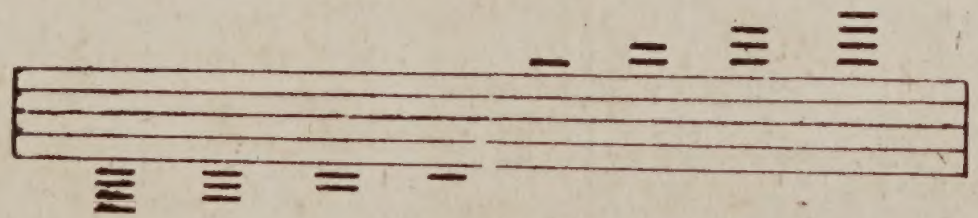
Il y en a d'autres qui représentent les repos qui se

On écrit la musique sur cinq lignes qu'on nomme portée



Les notes se placent sur ces lignes et dans les espaces.

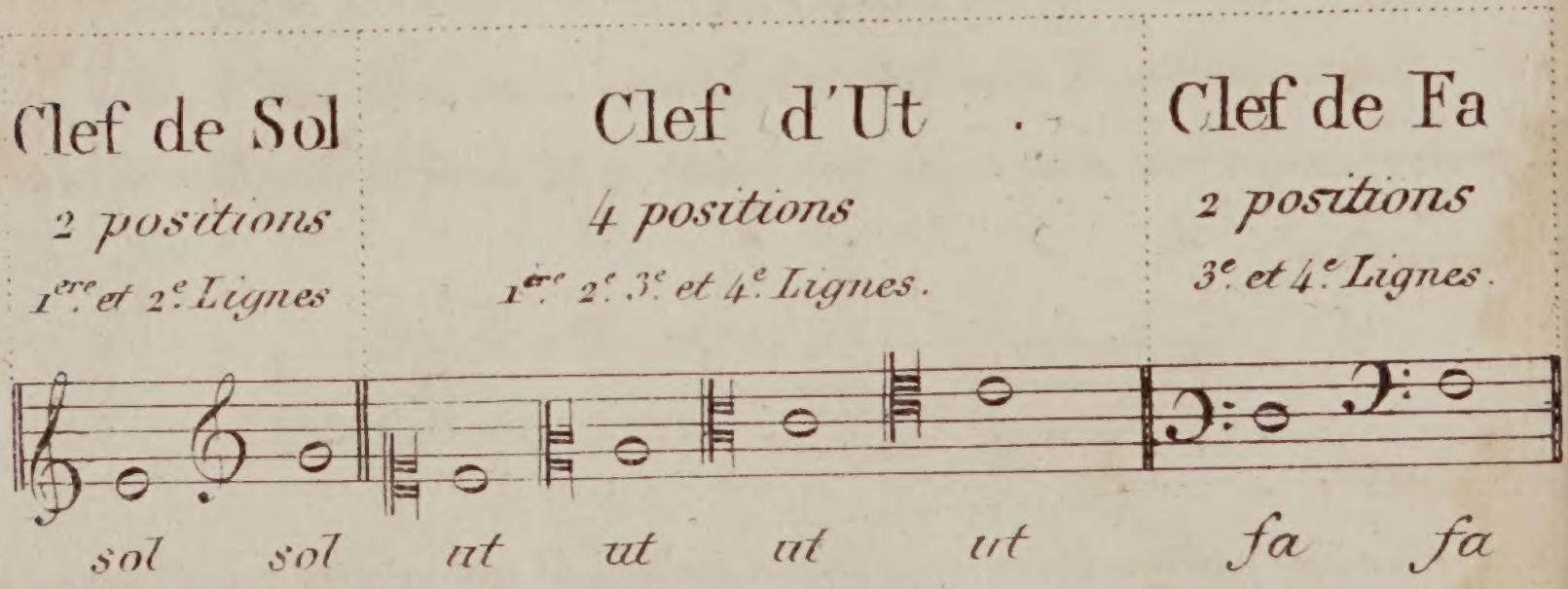
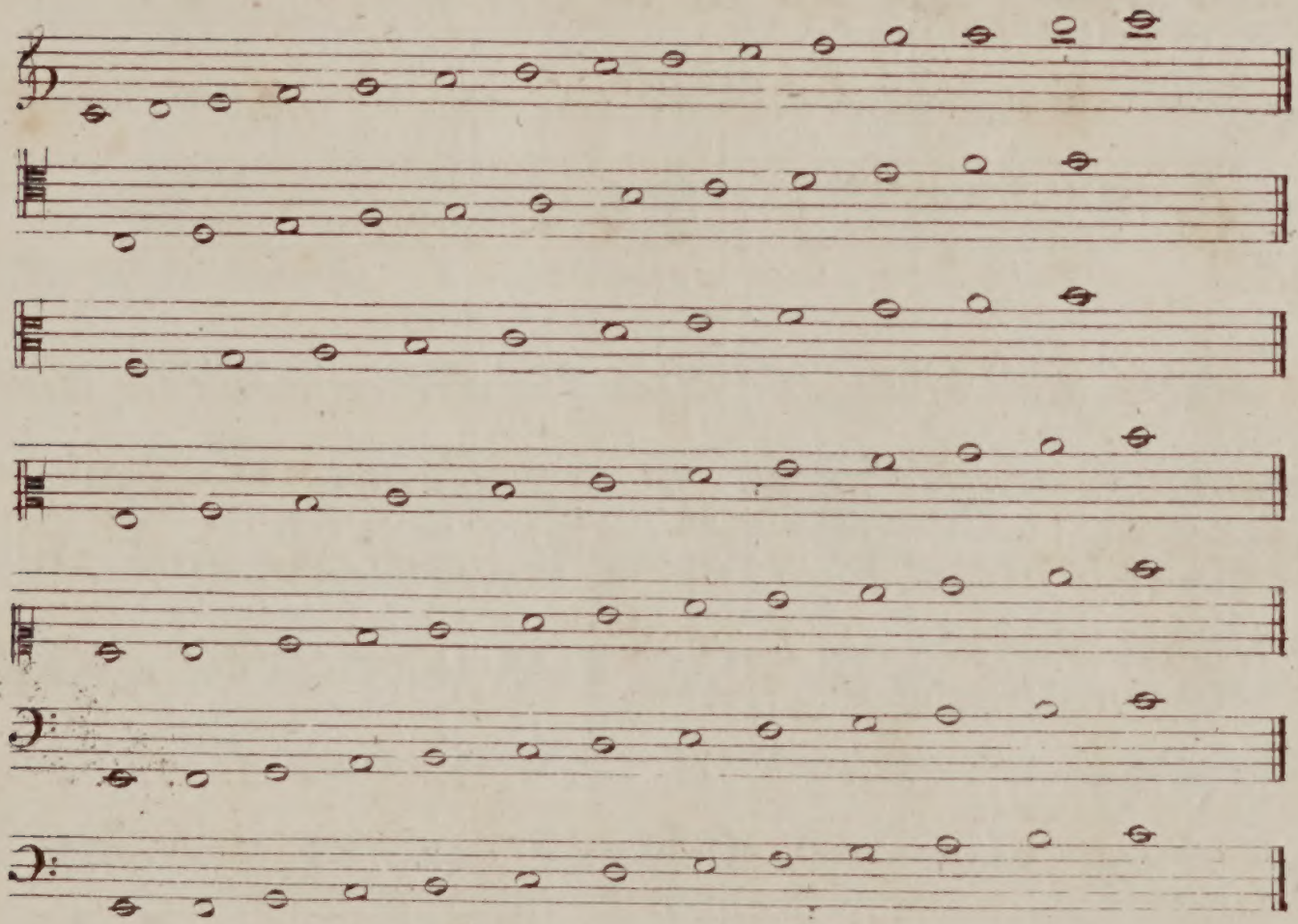
Pour exprimer toutes les intonations depuis le son le plus grave jusqu'au plus aigu, on ajoute à la portée des lignes additionnelles.



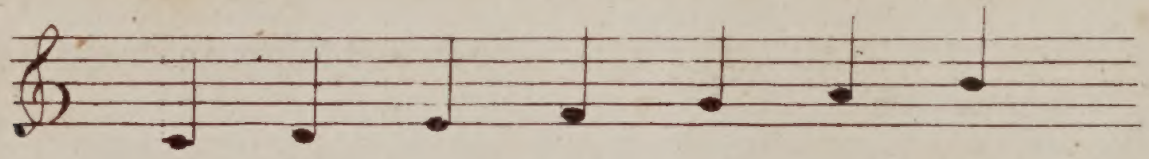
Chaque portée dans l'écriture musicale est armée au commen-

-cement d'un signe appelé clef, qui détermine le nom des notes écrites sur cette portée et le conserve jusqu'à ce que la clef change.

Il y a trois clefs.

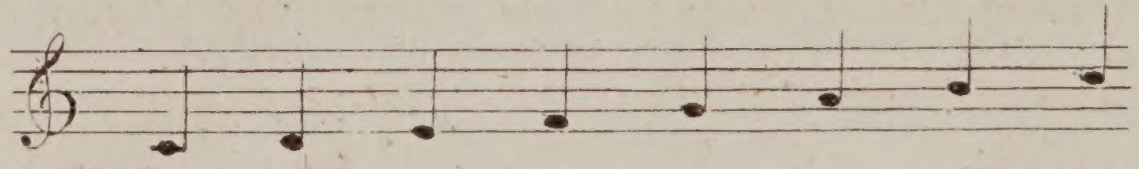
Voici leurs noms, leur figure, et la position qu'elles occupent sur la portée.

Etendue de chaque Clef.

Dans le tableau précèdent il n'y a que sept notes qui se répètent selon l'étendue de la clef.

Exemple :



Ces sept notes, ou degrés, dans l'ordre où nous les donnons ici, forment ensemble ce qu'on appelle une Gamme, *ou* Echelle Diatonique *et si, après la septième note* Si, *on répète le premier* ut, *ces huit degrés consécutifs forment l'octave.*

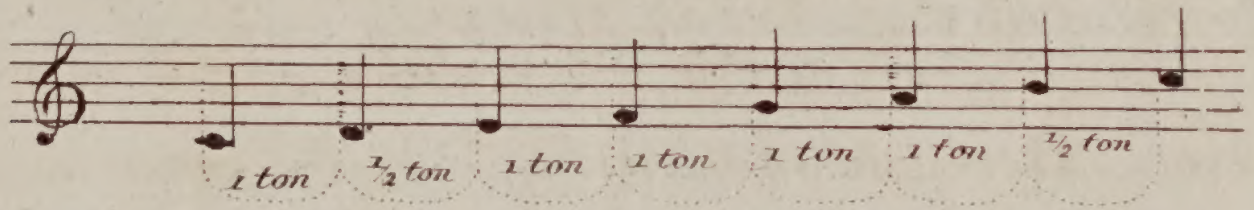
Ex :



mais les différences du grave à l'aiga, entre chaque degré de la gamme et celui qui lui succède ne sont pas les mêmes.

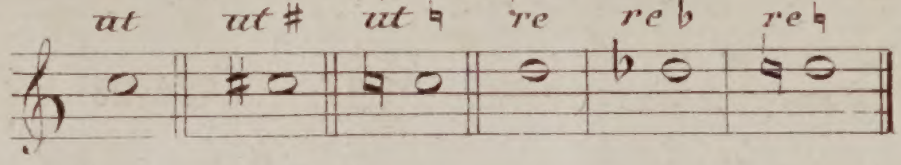
On appelle tow la plus grande de ces différences, et demi-tow la plus petite.

Tows et demi tows compris dans la gamme.



Chacun de ces cinq tons pleins de la gamme étant susceptible d'être divisé en deux parties égales, ou supposées telles, cela fait qu'avec les deux demi-tons majeurs mi fa et si ut, notre système musical se trouve renfermer douze tons différens.

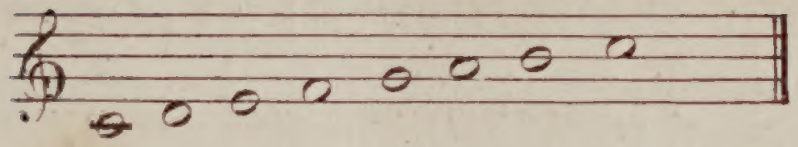
Pour exprimer les modifications des tons de la gamme on se sert des trois signes suivans qu'on nomme accident, le Dièse ♯ *qui hausse d'un demi-ton la note qu'il précède, le* Bémol ♭ *qui la baisse d'un demi-ton, le* Becarre ♮ *qui la rétablit dans le ton primitif.*



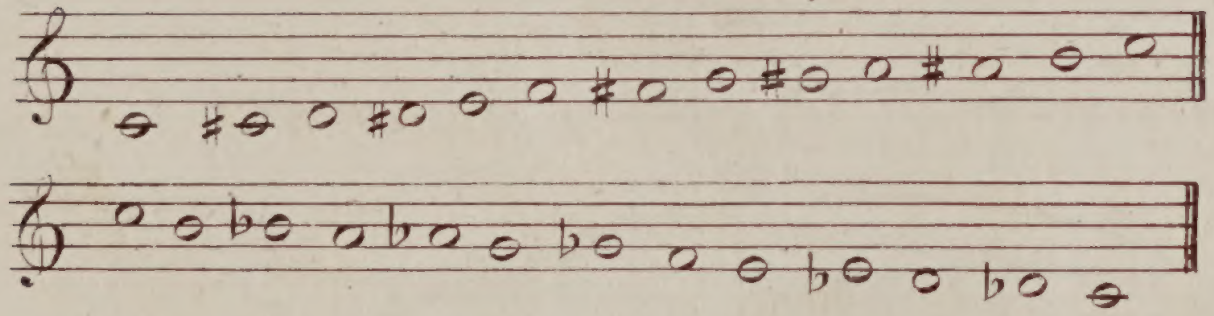
On appelle gamme Diatonique *celle dont les notes ne sont affectées d'aucun accident,*

Gamme Chromatique, *celle qui se suit successivement en passant par tous les degrés d'intonation naturels et affectés d'accidens.*

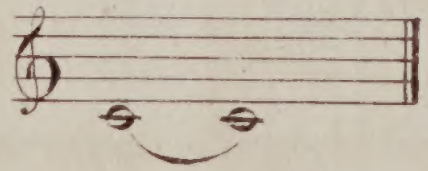
Gamme diatonique.



Gamme chromatique.

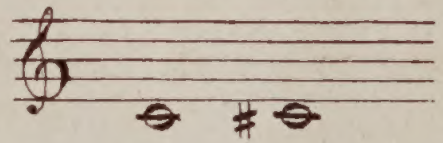


Deux notes sont à l'unisson lorsqu'elles sont sur le même degré.



Unisson.

Si l'une des deux change de place, l'égalité cesse; il y a entr'elles intervalle.

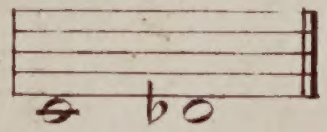


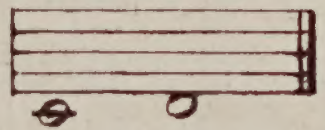
Intervalles de la gamme diatonique.

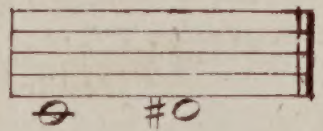
Le nom de chaque intervalle exprime le nombre des signes de l'échelle diatonique, toujours en partant de la première note de la gamme.

TABLEAU DES INTERVALLES.

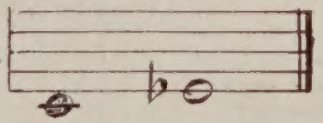
Secondes

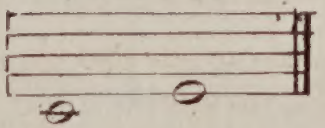
Mineure ..... 

Majeure ..... 

Augmentée ..... 

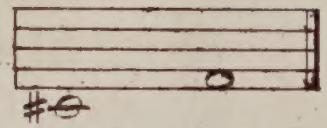
Tierces

Mineure ..... 

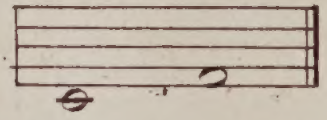
Majeure ..... 

Quartes.

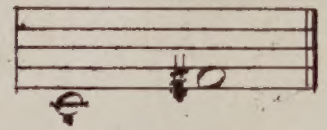
Diminuée



Juste

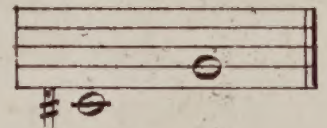


Augmentée

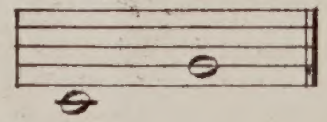


Quintes.

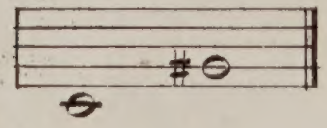
Diminuée



Juste

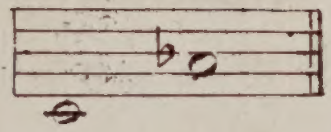


Augmentée

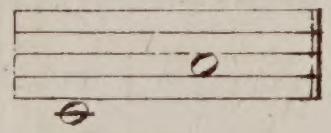


Sixtes

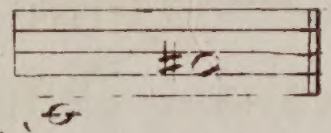
Mineure



Majeure

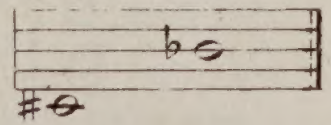


Augmentée

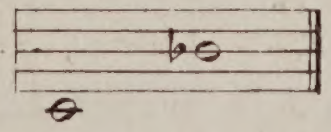


Septièmes

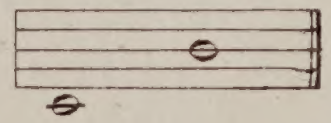
Diminuée



Mineure

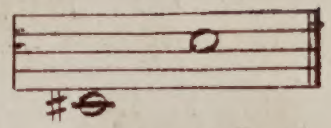


Majeure

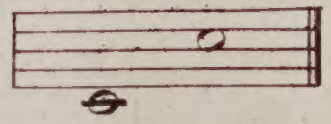


Octaves.

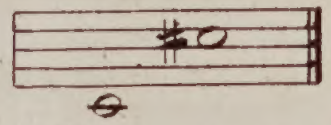
Diminuée



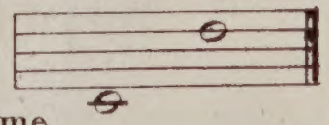
Juste



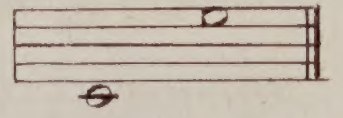
Augmentée



Neuv.me



Dix.me



La connaissance des intervalles dont on vient de parler est la première qu'il faut avoir pour parvenir à lire la musique. Ce n'est qu'après avoir longtems exercé sa voix à passer, d'une note quelconque, à la seconde, à la troisi-ème, à la quatrième, à la cinquième, &ca, en montant comme en descendant, que l'on parvient à solfier faci-lement et à donner de suite en chantant le véritable ton qui convient à chaque note.

Le cours de solfège commence par l'étude pratique des intervalles.

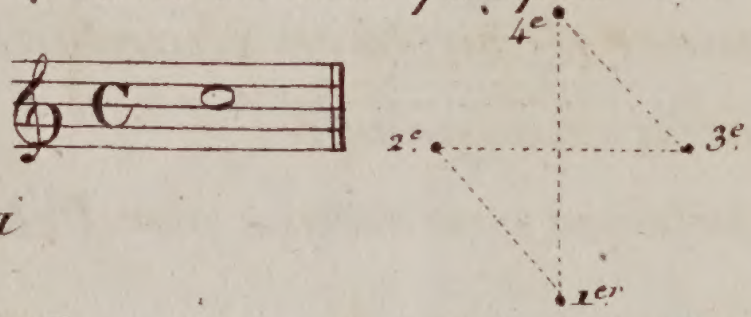
La ronde est la base de toutes les mesures: il y a

trois mesures (*) fondamentales et d'autres mesures qui en dérivent. Dans ces dernières le nombre des notes est indiqué à la clef par des chiffres.

Le chiffre supérieur marque la quantité et l'inférieur l'espèce.

Des diverses Mesures.

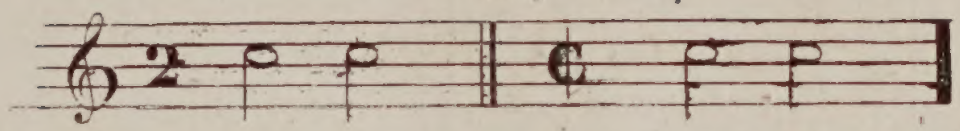
La mesure à 4 tems se marque par un C.



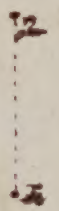
elle se bat ainsi

La mesure à deux tems se marque par **2** *ou* ¢

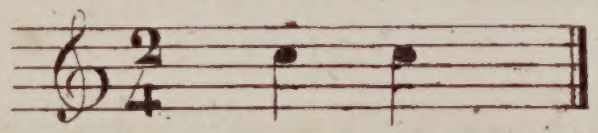
(*) *On appelle aussi mesure l'espace sur la portée qui renferme les notes comprises dans deux barres.*



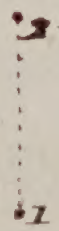
elle se bat ainsi



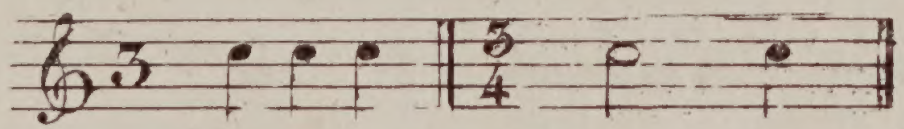
La mesure à deux quatre se marque par $\frac{2}{4}$



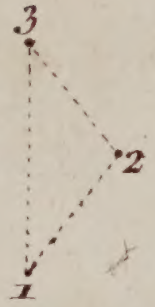
elle se bat ainsi



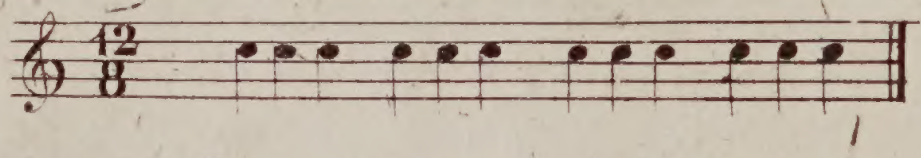
La mesure à trois tems se marque par 3 ou $\frac{3}{4}$



Elle se bat ainsi :

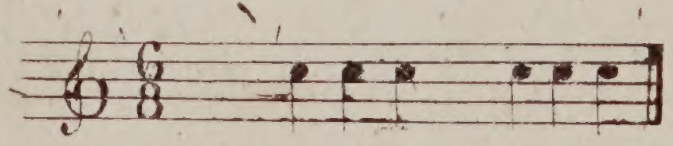


La mesure à douze-huit se marque comme ci-dessous :



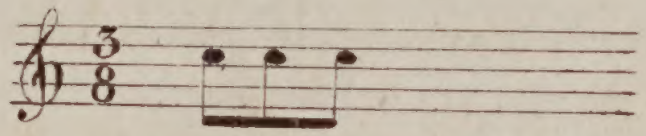
elle se bat comme la mesure à 4 tems.

La mesure à six-huit se marque par $\frac{6}{8}$



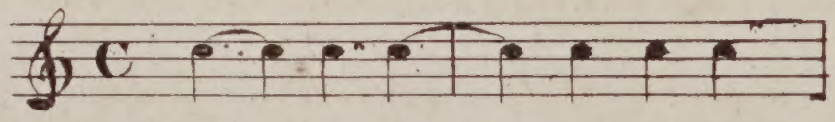
elle se bat comme la mesure à 2 tems

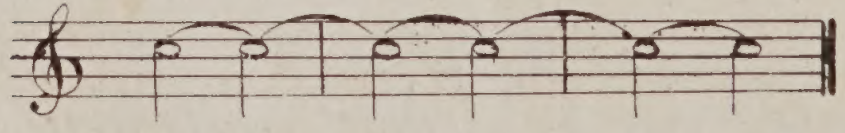
La mesure à trois-huit se marque par $\frac{3}{8}$

Ex :

elle se bat comme la mesure en trois tems.

On appelle syncope l'effet produit par une note dont la première moitié appartient à un tems et la seconde au tems suivant ; si la syncope s'établit d'une mesure à une autre elle se divise également en deux parties. Dans les deux cas, la syncope est indiquée par une ligne courbe qui réunit les notes: la seconde se soutient et ne se répète pas.

Ce signe de liaison sert encore lorsque l'on veut prolonger une note pendant plusieurs mesures sans la répéter.

Ex:

Ex:



Dans la musique on indique, en tête de chaque morceau, le degré de lenteur ou de rapidité dans lequel il doit être exécuté.

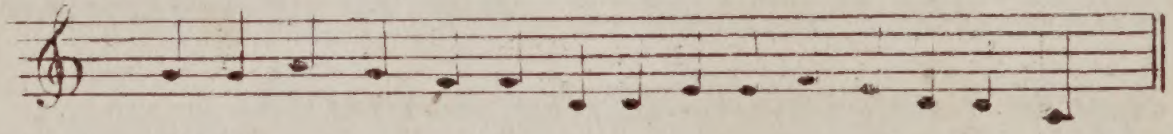
Observation sur l'emploi des diverses espèces de notes.

Il n'est pas inutile de bien comprendre l'emploi et les valeurs des notes entr'elles. Ce chapitre sera mieux senti après l'explication des mesures.

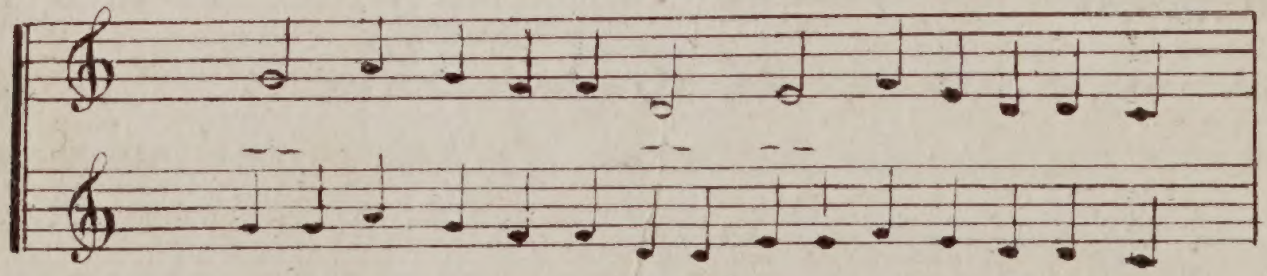
Pour comparer exactement la durée des notes, il faut en choisir une qui tienne à peu près le milieu entre la plus grande et la plus petite, et s'en servir pour mesurer les autres.

Supposons un chant divisé en autant de noires que la somme totale des valeurs de ses notes en peut contenir; déterminons ensuite le tems que doit durer

une noire, et en chantant marquons avec la main de la manière la plus uniforme le passage de chaque noire à celle qui la suit.

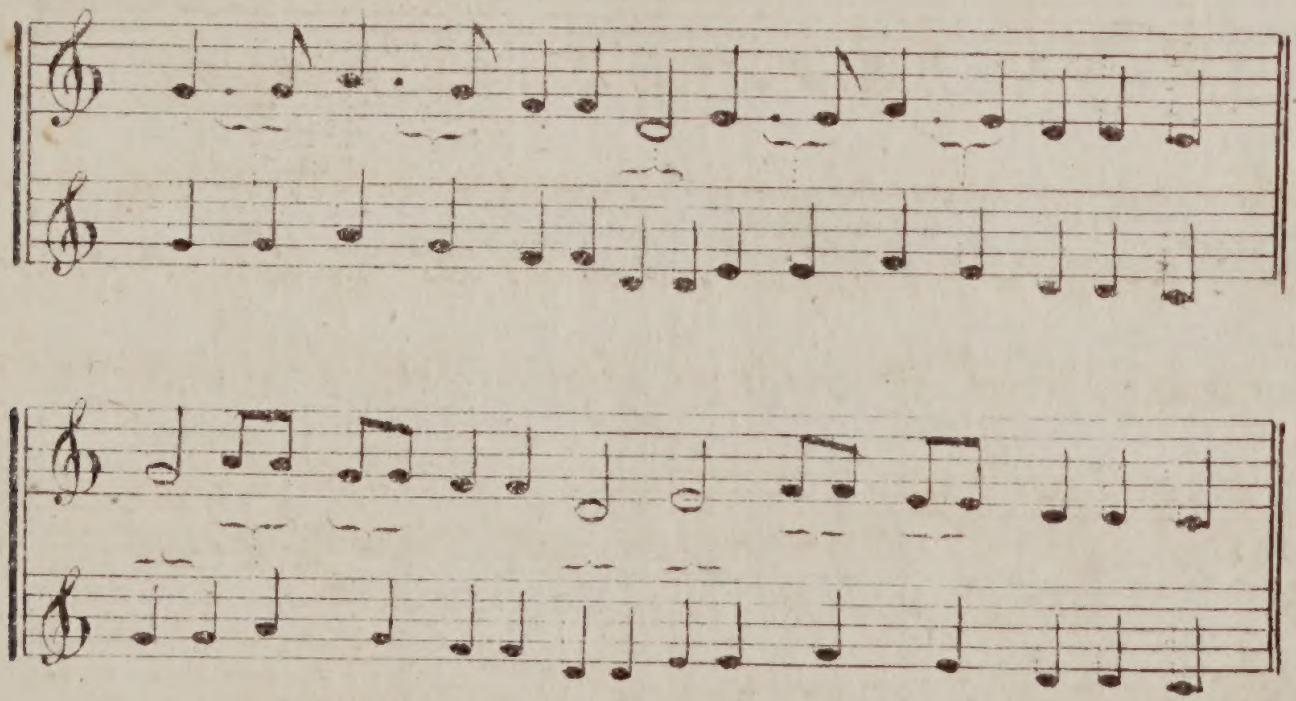


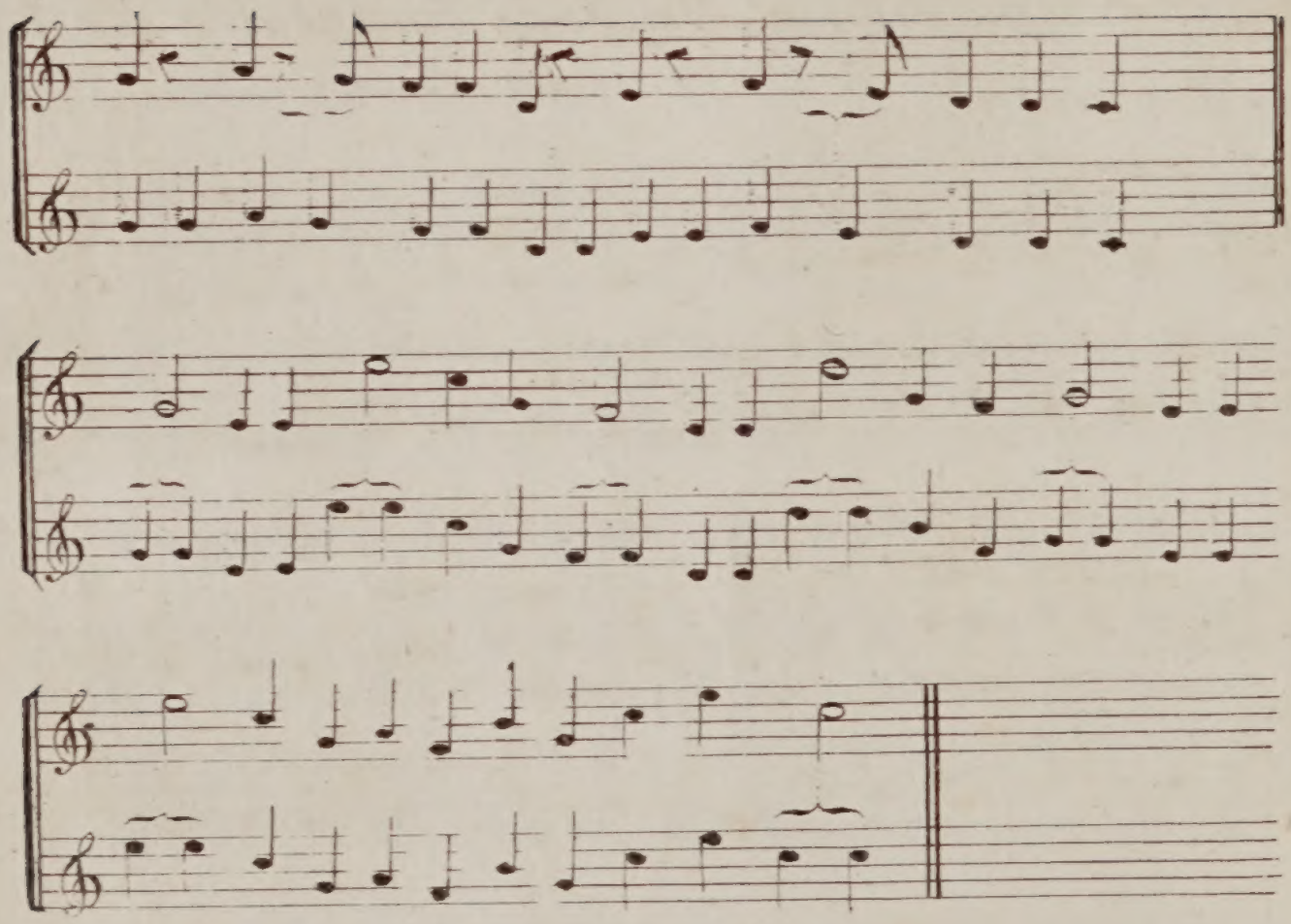
Toutes ces valeurs sont égales; elles vont nous servir à trouver l'appréciation de valeurs différentes en changeant la valeur des notes de l'exemple.

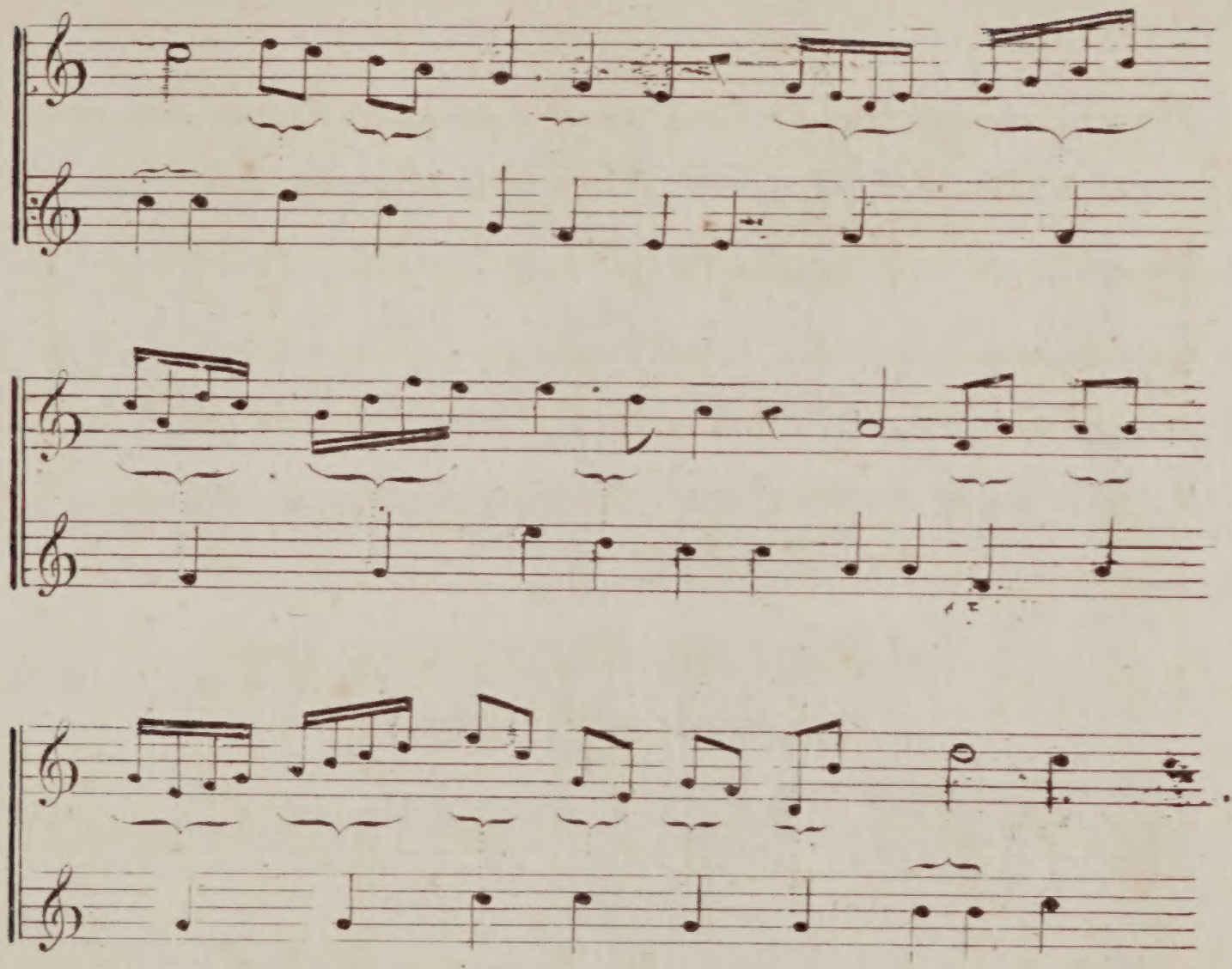


Et ainsi dans les exemples suivans on peut retrou-

-ver presque toutes les combinaisons de l'écriture musicale, et avoir l'intelligence complette de la valeur des notes.



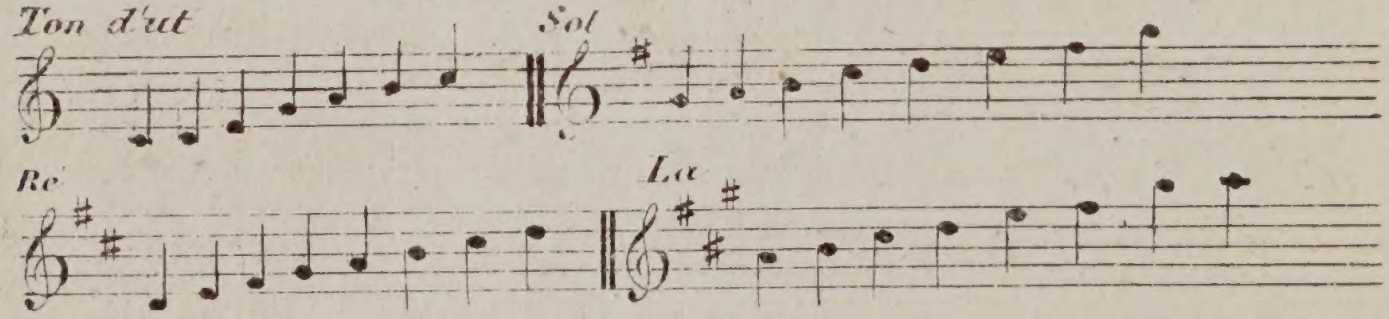
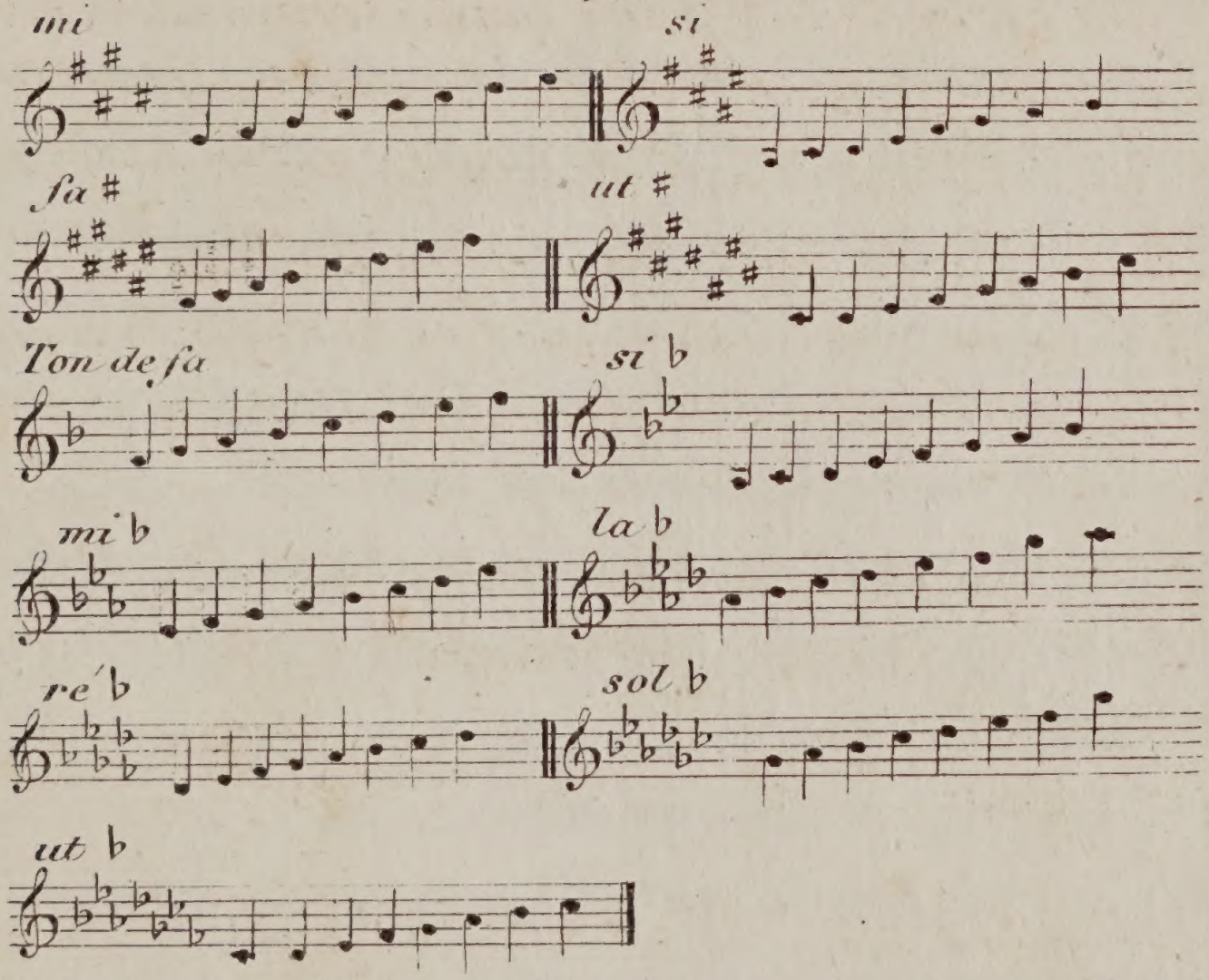




Pour connaître le ton par l'inspection des accidens qui sont à la clef, il faut, avec les dièzes chercher le dernier qui est toujours placé sur la septième note de la gamme; de la septième à la huitième, il n'y a qu'un demi-ton: c'est ainsi que l'on connaît la tonique.

Le dernier bémol est toujours placé sur la 4.e note du ton

Tableau des Tons avec les Diézes et Bémols.



mi
si
fa #
ut #
Ton de fa
si b
mi b
la b
re b
sol b
ut b

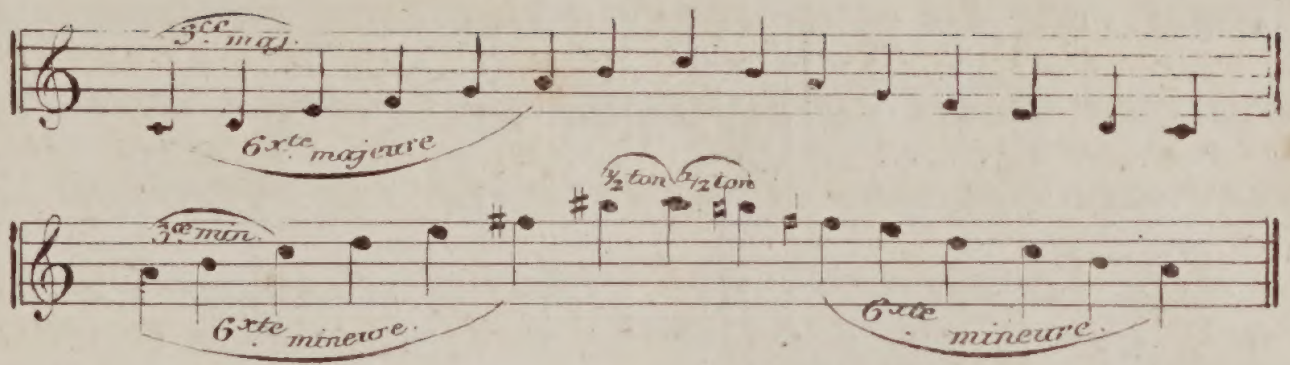
Les tons sont majeurs ou mineurs. Le ton se détermine par la tonique.

Lorsque la 3ème. note de la gamme forme une tierce majeure avec la première et la sixième une sixte majeure, c'est ce qu'on appelle mode majeur.

Quand la troisième note fait une tierce minre. avec la tonique, le mode est mineur.

Dans le mode mineur la sixte et la septième sont majeures en montant et mineure en descendant.

Exemple :



Le mode d'un ton se reconnait aux signes qui sont à la clef. Dans le ton d'ut, mode majeur et dans le ton de la mineur, il n'y a pas d'accidens à la clef. Dans le ton d'ut, mode mineur, il y a trois bémols placés sur les 7ème 3ème et 6ème notes. Dans le ton de mi bémol ces mêmes accidens se trouvent sur les mêmes notes, ce qui établit de l'analogie entre ce ton et celui

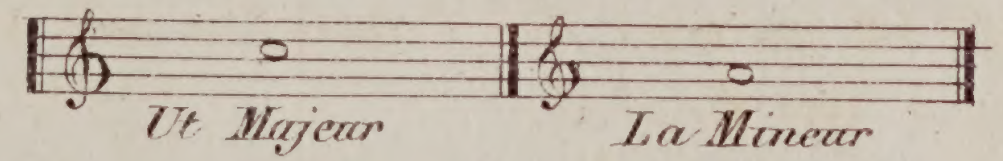
d'ut mode mineur.

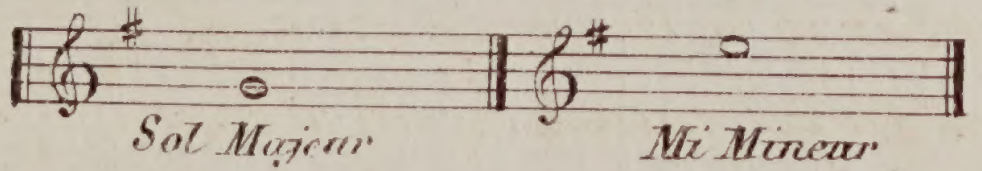
Il suit de là qu'entre un ton majeur et ton mineur dont la tonique se trouve une tierce mineure au dessous il existe de la relation, ainsi l'on dit : la mineur est relatif à ut ; ut mineur est relatif à mi bémol.

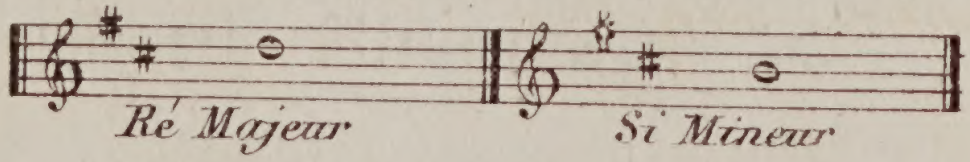
Semblablement il existe de la relation entre un ton mineur et le ton majeur dont la tonique se trouve une tierce mineure au dessus.

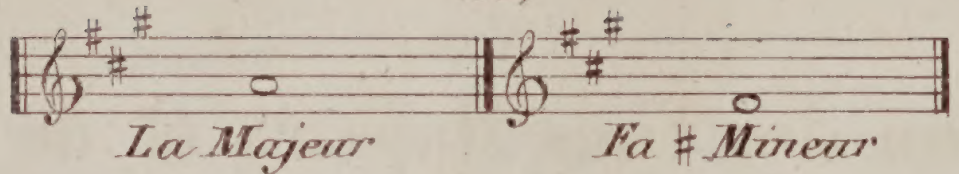
Le tableau suivant représente les tons majeurs et leurs relatifs mineurs.

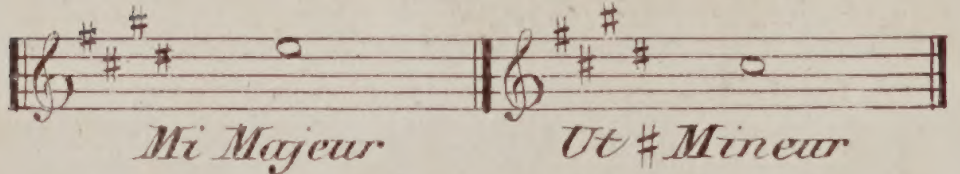
Tableau des tons Majeurs et de leurs relatifs Mineurs.

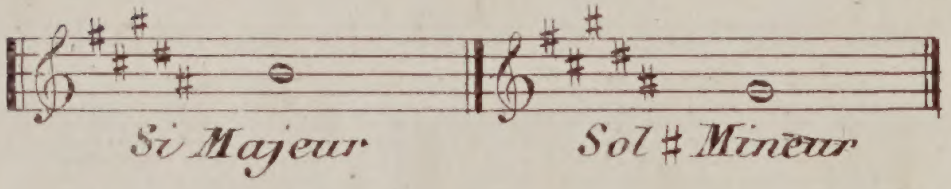


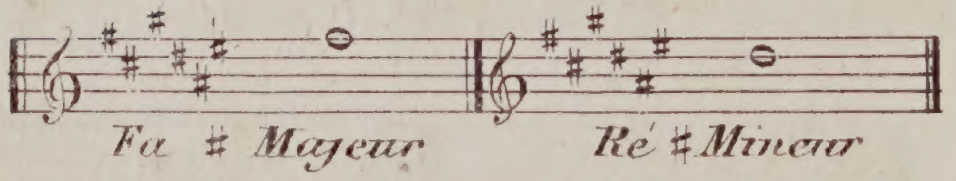


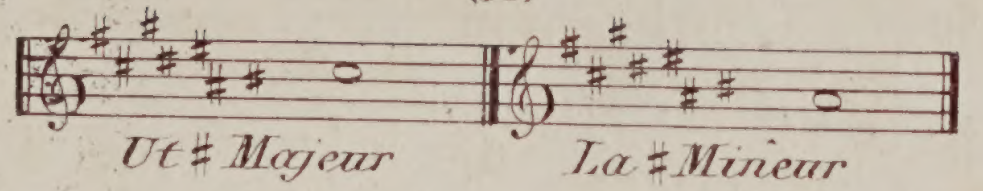


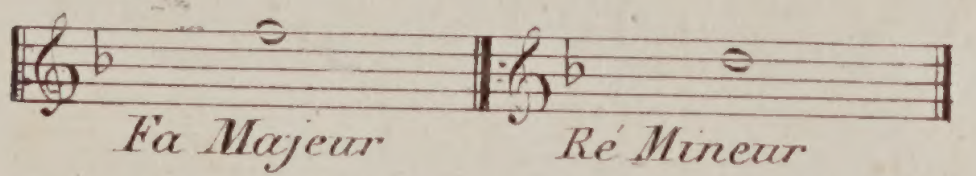

La Majeur
Fa ♯ Mineur

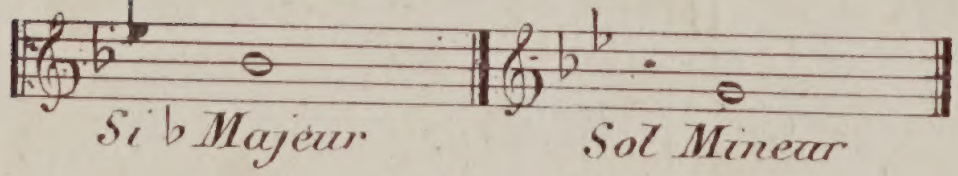

Mi Majeur
Ut ♯ Mineur

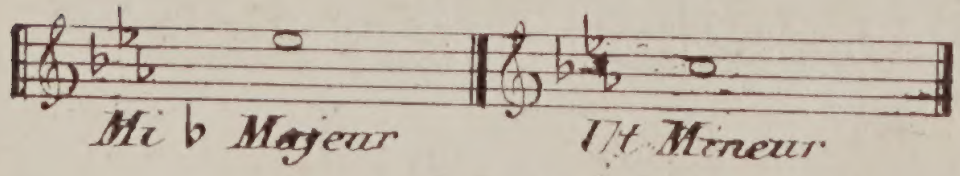

Si Majeur
Sol ♯ Mineur

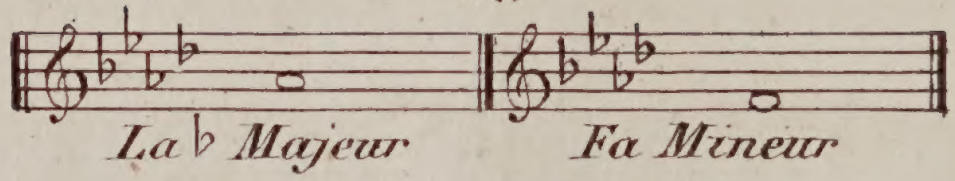

Fa ♯ Majeur
Ré ♯ Mineur

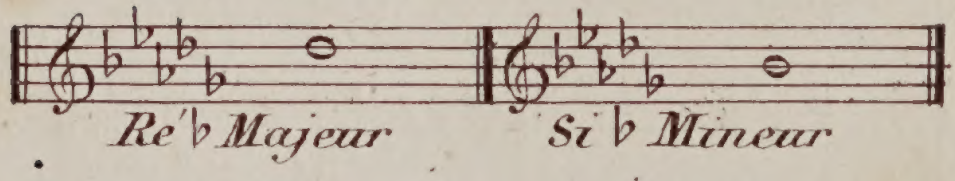

Ut ♯ Majeur
La ♯ Mineur

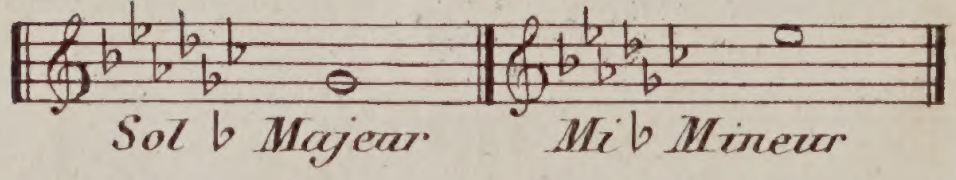

Fa Majeur
Ré Mineur

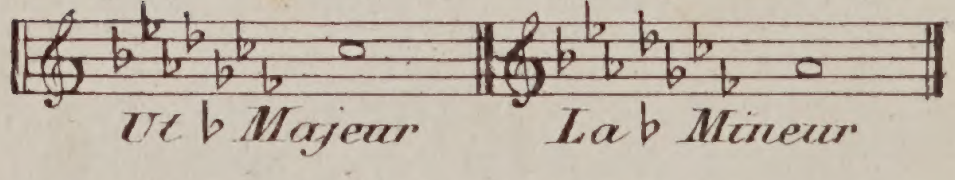

Si ♭ Majeur
Sol Mineur


Mi ♭ Majeur
Ut Mineur

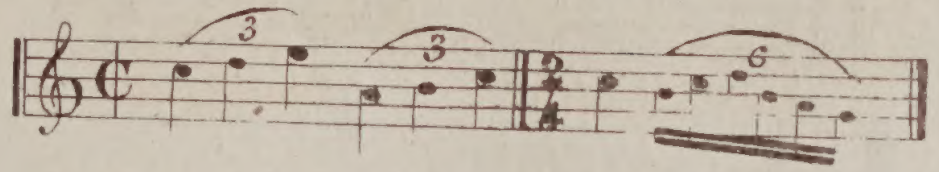

La ♭ Majeur
Fa Mineur


Re ♭ Majeur
Si ♭ Mineur

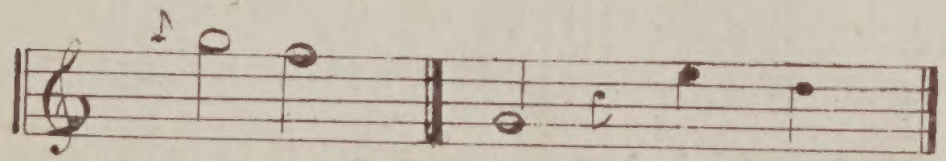

Sol ♭ Majeur
Mi ♭ Mineur


Ut ♭ Majeur
La ♭ Mineur

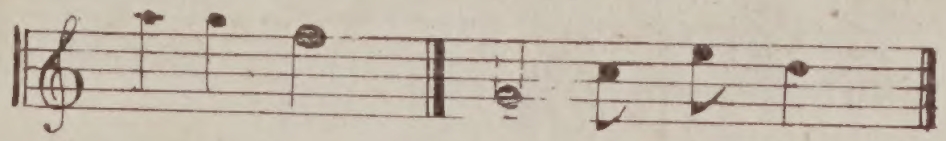
On emploie dans la musique 3 notes pour 2, 6 pour 4.



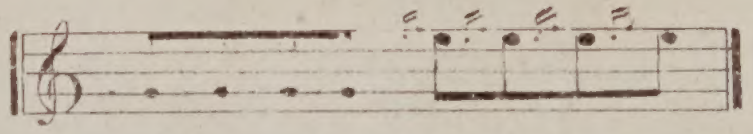
L'appoggiature est une petite note placée devant la note principale au dessus, ou au dessous.



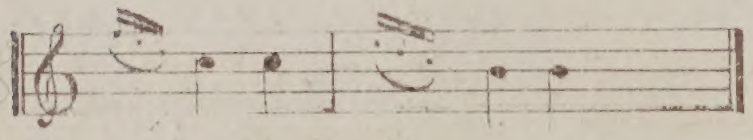
Effet



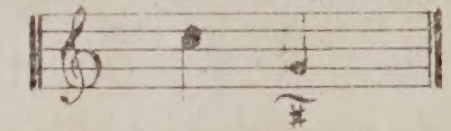
La petite note vaut la moitié de celle qu'elle précède



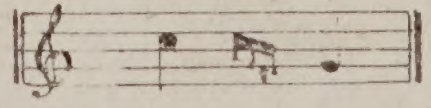
Grupetto.



Si la 2ème note doit être affectée par un accident on fait le signe ainsi ~ ~

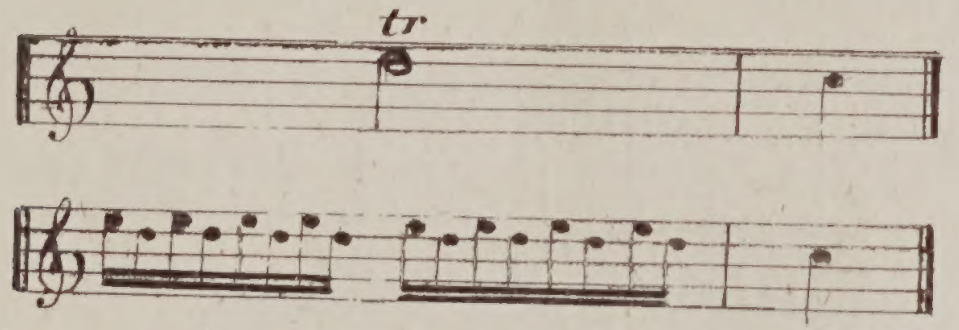


Effet

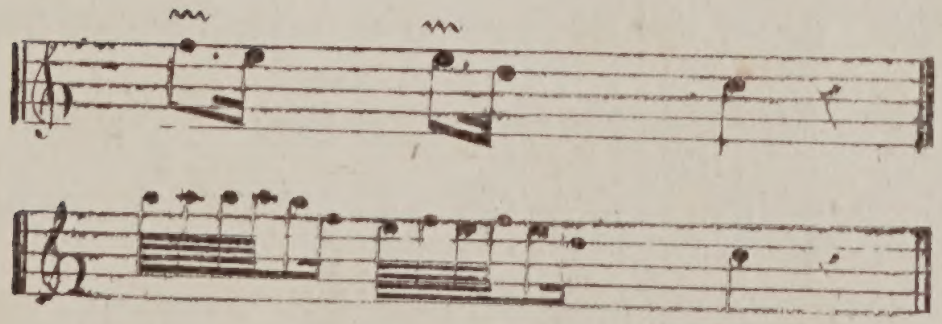


Le trille s'indique par tr. Sa durée est égale à la note sur laquelle il se fait.

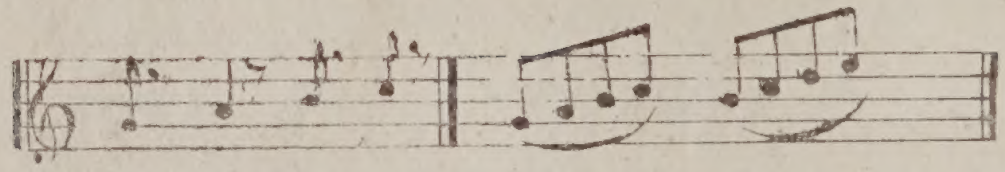
Ex.



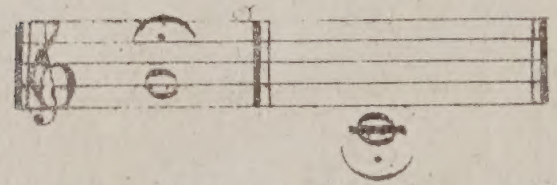
Mordent.



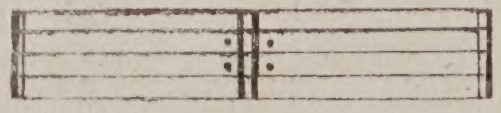
Notes pointées. *Notes liées.*



Point d'orgue.

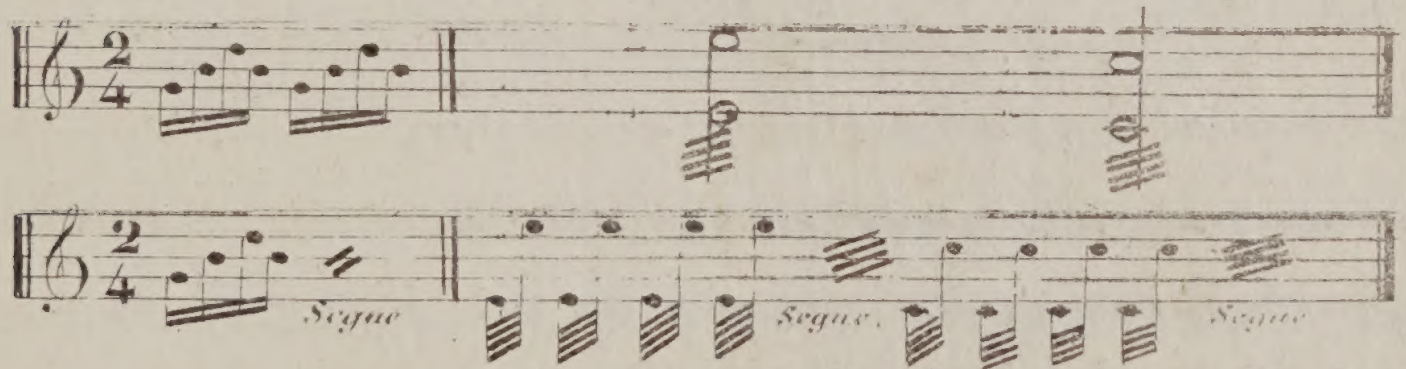


Les barres indiquent la fin d'une pièce de musique. Quand il y a des points après les barres il faut jouer ou chanter deux fois chaque partie.



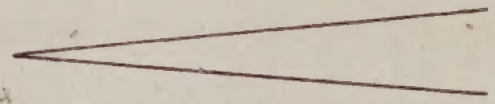
Le renvoi ⁘ est un signe qui se place au dessus de la portée et qui indique l'endroit où il faut recommencer ou reprendre jusqu'à la fin d'un motif; cette fin ou terminaison est marquée par ce mot italien fine.

Signes d'abréviation



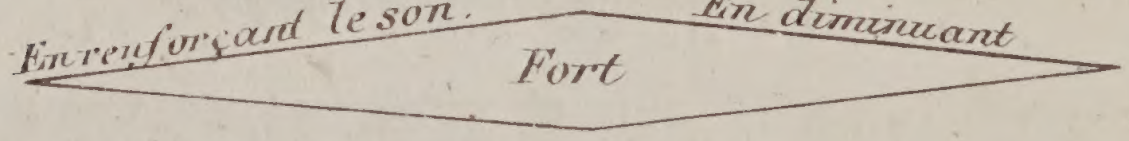
ce mot segue *ajouté aux barres d'abréviation indique qu'il faut continuer semblablement pour ce*

plèter la valeur de la mesure



Signe de renforcement pour enfler le son.

Signe d'affaiblissement du son.

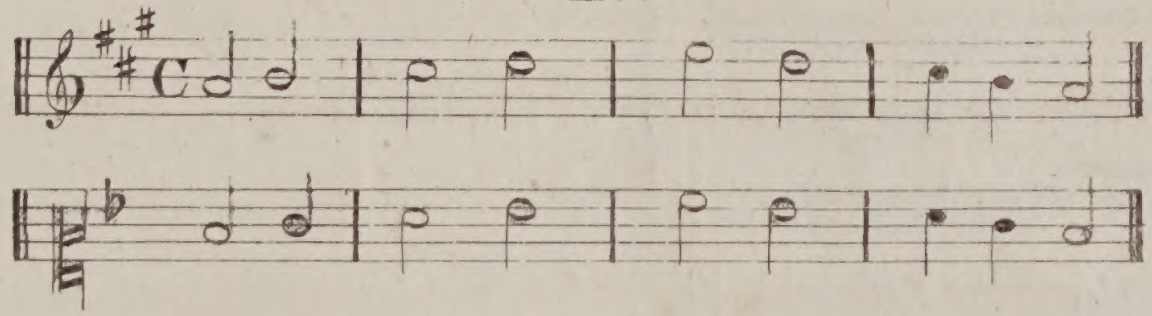


Les signes d'affaiblissement et de renforcement ne sont pas les seuls qu'on emploie pour indiquer les diverses manières de nuancer les sons; on fait usage d'expressions italiennes qui caractérisent l'espèce de modification qu'il faut apporter dans l'exécution de la musique.

Transposer, c'est supposer une autre clef que celle qui existe.

Pour transposer en fa le passage suivant il faut chercher la clef qui ferait de la un fa.

Ex.



Il faut dans les transpositions observer quels sont les accidens qu'on doit échanger contre ceux qui sont déjà sur les notes.

Explication des Termes Italiens.

Cantabile, chanter aisement sans forcer ni géner la voix.

Largo ou *Lento*, le plus lent des mouvemens.

Larghetto moins lent que le *Largo*.

Adagio, posément et accentué.

Affettuoso, affectueusement. Entre l'*Andante* et l'*Adagio*.

Andante, gracieusement et modéré.

Andantino, moins vite que l'*Andante*

Allegro, gai

Allegretto, moins vif qu'*Allegro*

Amoroso, passionnément

Vivace, gai et animé.

Presto, vite

Presto assai, tres vite

Con brio, avec éclat

Tempo giusto { le moavemt. propre / à la mesure.

Grazioso, gracieusement

Moderato, modéré

Sostenuto, soutenu

Mezzo forte, demi-jeu.

Mezza voce, à mi-voix.

Piano, doux.

Pianissimo, très doux.

Forte, fort.

Fortissimo, très fort

Sforzato, forcé.

Smorzando / *diminuendo* } diminuant

Crescendo, renforcant.

Abréviations.

P. *Piano*

Sf. *Sforzato*

f *Forte*

Dim. *diminuendo*

Cresc. *crescendo.*

De la Mélodie

La Mélodie se rapporte à 2 principes différens selon la manière dont on les considère. Par les rapports des sons et par les règles du mode elle a son principe dans l'harmonie. Selon ce principe, la force de la mélodie se borne à flatter l'oreille par des sons agréables.

La mélodie, prise pour un art d'imitation par lequel on peut émouvoir le cœur, exciter ou calmer les passions, a un autre principe dans la nature. Ce principe est le même qui fait varier le ton de la voix, quand on parle, selon les choses qu'on dit et les mouvemens qu'on éprouve en les disant. C'est l'accent de la langue qui détermine la mélodie; c'est l'accent qui fait qu'on parle en chantant, et qu'on parle avec plus ou moins d'énergie selon que la langue a plus ou moins d'accent.

Ainsi la mélodie, pour être vraie, doit être subordonnée, en partie, aux inflexions du langage, mais, en les reproduisant, elle les rend plus agréables parcequ'elle a sacrifié quelque chose de leur précision au charme de la musique

Une note que l'on fait résonner seule ne présente aucune idée déterminée ou complète, c'est un bruit sonore appréciable appelé son musical. Mais plusieurs notes entendues successivement forment des phrases musicales, qui composent, dans leur ensemble ce que nous nommons **Chant** ou **Mélodie**.

La Mélodie est **idéale** ou **imitative**.

Elle est idéale quand l'ordre qui règne dans la succession des notes n'est qu'un effet du caprice ou du goût. Ce genre est agréable si on y trouve de l'imagination et de l'originalité.

Cette sorte de composition libre qui est susceptible d'une grande variété ne convient qu'à certaines pièces de musique instrumentale. Il faut qu'elle soit subordonnée dans ses parties et dans son ensemble au sujet qu'elle se crée elle même.

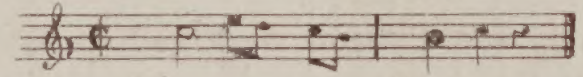
La Mélodie imitative est beaucoup plus resserrée dans ses principes. Le sujet en prescrit le mode et le mouvement; la déclamation dont elle n'est que l'extension, la marche et le dessin de ses intonations les diverses passions qu'elle veut peindre, son caractère dominant. Rien ne peut y être arbitraire, pas même les ornemens: la voix chevrotante du vieillard y veut une autre teinte que celle de la jeune fille. Une seule note qui

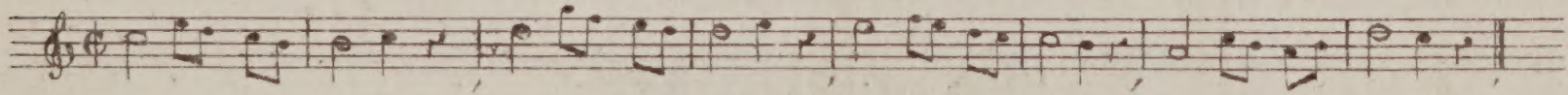
sort de ces principes, produit l'effet d'une tache dans un tableau, ou d'un terme impropre dans la conversation.

Pour que la Mélodie imitative plaise, il faut qu'elle soit vraie; pour être expressive et parler à l'ame, il faut que l'ame l'ait inspirée et que le génie, aidé de l'art la reprodaise Mais comme la musique agit plus puissamment sur nous et plus immédiatement que les autres arts et semble avoir plus besoin d'être sentie que raisonnée, de là, sans doute, est née la difficalté d'analyser ses procèdés et de soumettre ses inspirations aax régles des écoles et à leurs theories. C'est ainsi que plusieurs personnes ont avancé qu'il n'y avait point de règles pour écrire un chant. Elles n'ont pas vu que le code immuable des lois musicales, fixé par les œuvres immortelles des Pergolèze, Handel, Gluck, Haydn, Mozart &.ª, avait établi que tout morceau de musique, pour être bon et commander l'intérêt, devait avoir une exposition, un nœud et un dénouement, et que, pour éviter l'écueil que présentent l'apparente liberté et le vague de la composition musicale, il fallait trouver un guide dans le secours de la science.

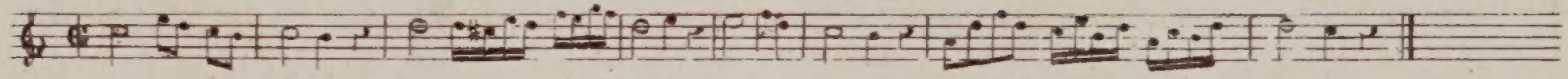
Le mot de Mélodie, pris dans toute l'étendue de son acception, est le nom que l'on donne, en général à toute succession de plusieurs notes qui forment

un son musical agréable, soit réel, soit imitatif. Mais à ce que nous avons nommé mélodie imitative, qui appartient principalement à la mélodie vocale, on donne le nom de Chant.

Pour rendre plus sensibles les explications précédentes, nous donnons quelques exemples des deux genres de mélodie.

Ici nous n'avions pas de but en écrivant ces deux mesures: le caprice seul nous a guidé dans l'agencement des notes qui les composent. Mais, après elles, si nous voulions en faire entendre d'autres, il faudrait regarder cette 1ère. phrase comme Sujet ou Motif, et y rapporter tout ce que nous voudrions y ajouter; c'est-à-dire que le dessin et les proportions de cette phrase doivent être reconnus dans toutes les autres.



Les trois dernières phrases, séparées par des virgules, ne sont absolument que l'imitation de la première. Mais l'on pourrait varier cette imitation et, sans changer la durée de chaque phrase, modifier les inflexions et

et la valeur des notes qui la composent

La variété qu'on peut mettre dans l'imitation est presque inépuisable. Nous ne nous arrêterons pas plus longtems sur ce point qui appartient plutôt à la composition qu'au sujet que nous traitons en ce moment. Nous voulions seulement établir que dans la musique idéale il ne peut y avoir de purement idéal que le motif, que ce motif ou sujet, une fois trouvé, tout le reste du morceau devient imitatif, mais que cette imitation est plus ou moins rigoureuse, plus ou moins permanente, suivant la nature du sujet ou le genre du morceau.

Enfin une musique idéale est une sorte de tableau imaginaire qui, sans être fait d'après nature, n'en représente pas moins des sites agréables, des formes heureuses, des scènes touchantes; c'est un discours des sons, le chant d'un discours dont on a retranché les paroles.

Mélodie imitative.

La musique est une langue qui a sur toutes les autres deux avantages immenses: elle est universelle parcequ'elle est dans la nature, elle est arti-

culée en même tems qu'une autre langue par le même individu. Et loin de produire un effet désagréable, les principes de l'une ayant la même origine que ceux de l'autre, la première langue reçoit toute son énergie de la seconde.

De même qu'un ouvrage peut être traduit dans toutes les langues, un discours, un poème peuvent aussi se traduire dans le langage musical ; c'est cette traduction que nous appelons Mélodie imitative.

« La musique imitative a son principe tout entier dans la nature : il » consiste à retracer toutes les inflexions de la parole, comme le principe de la » peinture et de la sculpture consiste à tracer les formes, les contours et les cou- » leurs des êtres animés ou inanimés. . . . mais la musique purement imitative n'est » que déplaisante si le charme musical n'y est joint avec grâce. »

Le dessinateur qui, pour imiter la nature, s'amuserait à compter et à tracer les feuilles des arbres, les herbes d'une prairie, s'apercevrait bientôt que pour vouloir trop faire il ne reproduit rien d'exact. Le musicien qui voudrait re- tracer en musique toutes les inflexions de la voix et de la déclamation n'arrive rait à aucun résultat satisfaisant.

C'est sans doute ce défaut de modération dans le désir d'imiter qui fait dire que le langage parlé ne peut être noté. Il est certain que si l'on veut repré

senter des inflexions qui ne sont qu'un bruit inappréciable pour la foiblesse de nos organes on n'y parviendra pas. Mais en se bornant à imiter ce que nos sens peuvent apprécier, si nous le faisons bien, nous aurons bien imité la nature ; elle sera toujours reconnaissable et intelligible pour nous dans cette imitation.

Un homme de lettres qui avait entendu parler Grétry sur la possibilité de noter toutes les inflexions de la parole, et qui niait cette possibilité, le pria de le recevoir chez lui pour parler à fond sur la matière. En entrant dans son cabinet il lui dit, en le saluant, avec un petit ton de protection :
Boujour Moussieur

Voici ses inflexions :

Grétry lui chanta à l'instant ut sol, sol ut, *et il fut à moitié converti.* (*)

Supposons un vers déclamé avec les inflexions de voix qui lui sont propres, et essayons de les représenter musicalement ; nous écrirons les syllabes de ce vers sur une ligne horizontale et nous les placerons, par rapport à cette

(*) *Grétry. Essai sur la Musique*

-ligne, aux endroits où il faut élever ou baisser la voix, la ligne repre-sentera le ton principal sur lequel roule la déclamation; aux syllabes placées au dessus de la ligne on donnera un son de voix plus élevé que le ton: pour celles placées au dessous on fera le contraire.

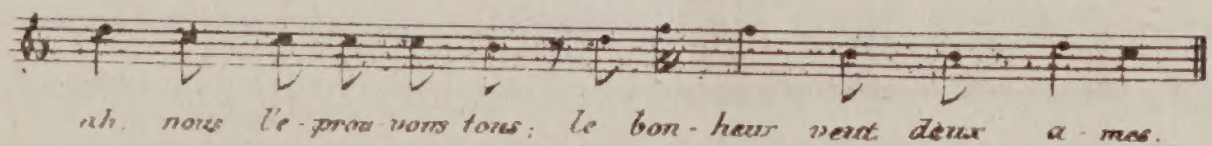
« Ah! nous l'éprouvons tous; le bonheur veut deux ames. »

Voici les inflexions.

ah! nous l'éprouvons $\frac{\text{le}}{\text{tous}}$ $\frac{\text{bonheur}}{\text{veut deux}}$ a-mes.

Si l'on voulait réciter musicalement ce vers, il faudrait noter les inflexions déclamatoires et nous aurions ce qu'on nomme un récitatif, genre le plus rapproché de la déclamation.

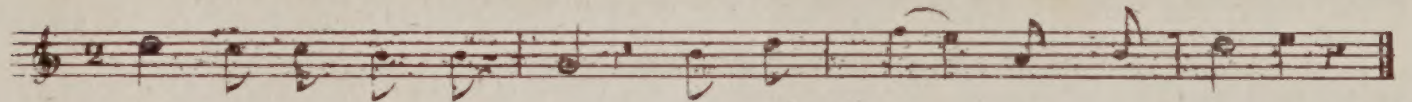
Recitatif.



Si au lieu de réciter on voulait chanter, le chant pour être expressif, devrait tirer ses principales inflexions de celles que nous avons supposées dans la déda

mation, ce qui donnerait une mélodie imitative à peu près comme celle-ci :

Cantabile ou Mélodie imitative.



Ces exemples nous prouvent que la mélodie n'est imitative qu'autant qu'elle imite la déclamation, c'est-à dire la nature.

Cet article sur la mélodie pourrait se compléter par d'utiles enseignemens, mais ils demanderaient des développemens en dehors de notre plan de rédaction.

De l'Harmonie.

La réunion de plusieurs sons entendus en même tems produit accord. l'Harmonie est une succession d'accords selon les lois de la modulation.

Moduler, c'est conduire l'harmonie et le chant successivement dans plusieurs modes d'une manière agréable à l'oreille et conforme aux règles.

L'harmonie se divise en plusieurs parties. On appelle partie chaque voix ou mélodie.

Pour constituer un accord, il faut que deux sons au moins se fassent entendre à la fois, ce qu'une seule voix ne pourrait faire. Pour former en chantant une harmonie ou une suite d'accords il faut donc plusieurs voix; le chant qui appartient à chacune de ces voix s'appelle partie, et la collection de toutes les parties d'un même ouvrage, écrites l'une au dessous de l'autre s'appelle partition.

Comme un accord complet est composé de quatre sons, il y a aussi dans la musique quatre parties principales, dont la plus aiguë s'appelle dessus, la seconde second dessus, la troisième quinte, et la 4ème basse

Rhythme.

Le mot Rhythme signifie la quantité et la valeur des signes qui servent à représenter les sons contenus dans une phrase et dont les retours périodiques et symétriques servent à établir un ordre quelconque entre la division des tems qui font partie de chacune des mesures.

La mélodie, l'harmonie et le rhythme sont une espèce de trinité indivi-

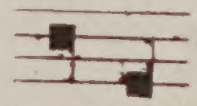
sible, et le discours musical ne peut exister sans leur union intime.

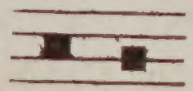
DU PLAIN-CHANT.

Le Plain-chant est une espèce de chant à l'unisson, ainsi appelé parce qu'il marche sur un plain uni.

Les différentes figures du plain-chant sont les notes, les lignes, les clefs, le bémol, le dièze, le bécarre, les barres, l'étoile, la croix, le guidon.

Il y a trois especes de notes.

la longue 

la carrée 

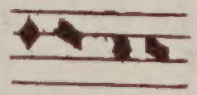
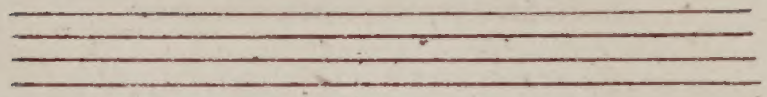
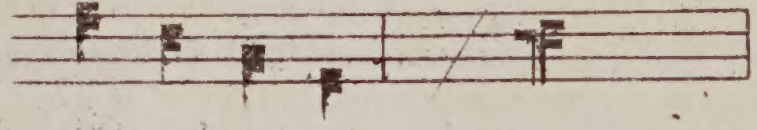
la lozange 

Figure des Lignes



Il y a deux clefs

Clef d'Ut Clef de Fa



Chacune de ces clefs donne son nom aux notes qui se trouvent sur la même ligne qu'elle, et détermine ainsi le nom des notes placées sur les lignes et dans les espaces qui suivent.

Des Barres, Croix et Guidon.

Il y a trois sortes de barres : les petites barres ou barres simples, les barres longues simples et les barres

longues doubles. Elles servent à separer les mots

Petites Barres ou Barres simples

Barres longues simples

Barres longues doubles

Guidons

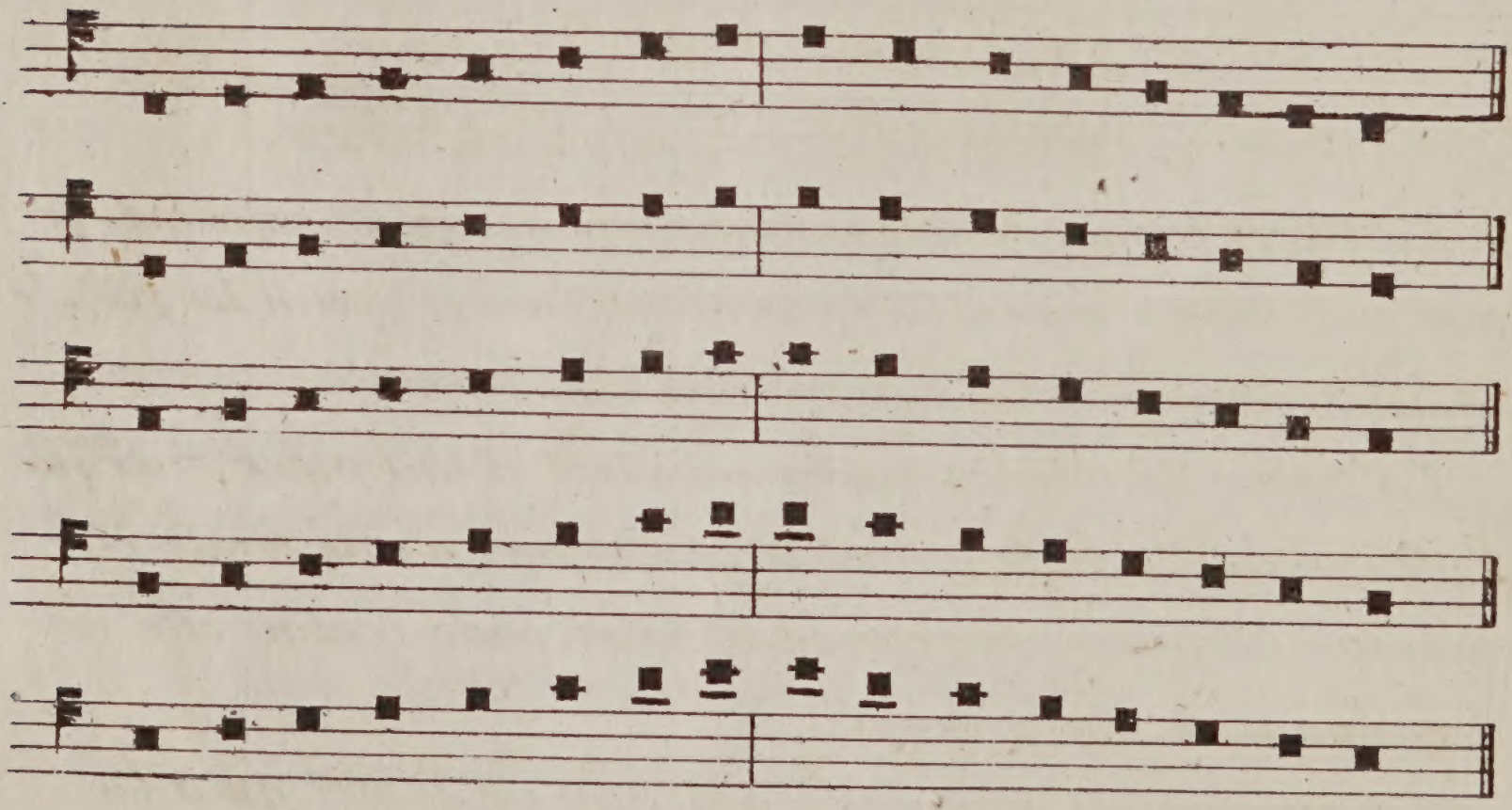
La barre longue simple indique une espece de repos et se met aux divers signes de la ponctuation (.?!:;) et à la fin de chaque vers dans les hymnes non mesurées.

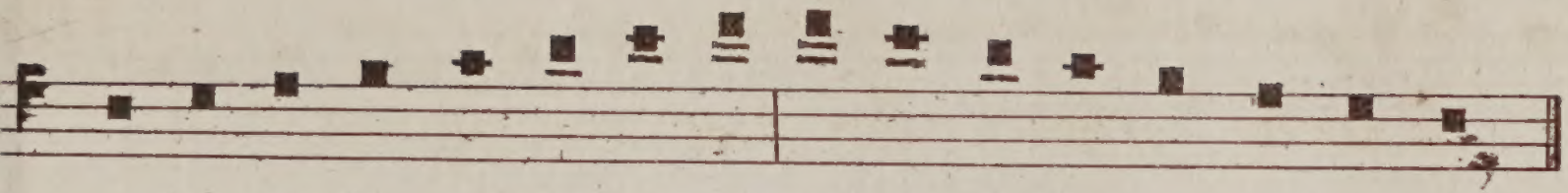
La barre double au commencement d'une piece marque l'intonation; vers le milieu, accompagnée d'une étoile, elle indique la première reprise, et la seconde lorsqu elle est accompagnée d'une croix.

Le guidon est une demi-note qui ne se met qu'à la

, fin des lignes pour annoncer la note qui suit.

Echelle principale et ses espèces.



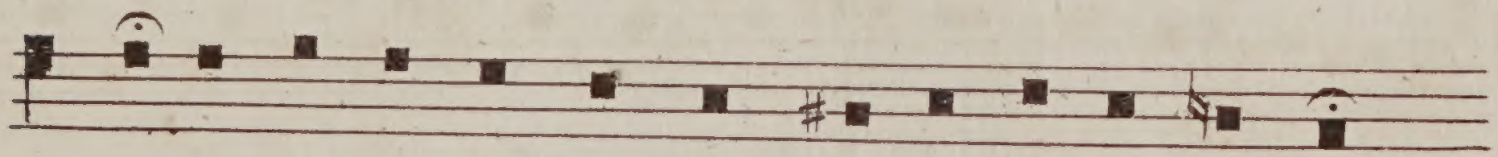


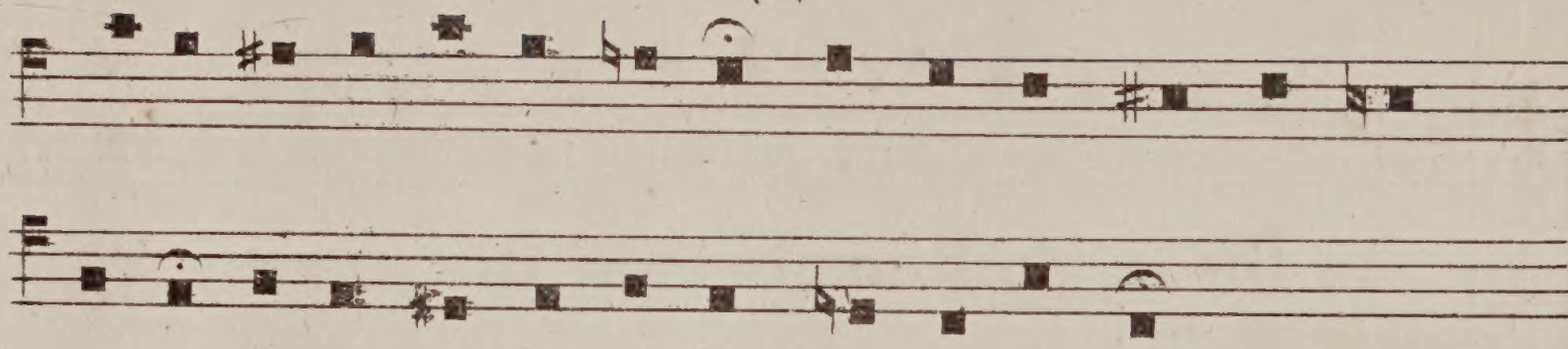
Du Dièze, du Bémol et du Bécarre.

L'usage de ces signes est le même que dans la musique.

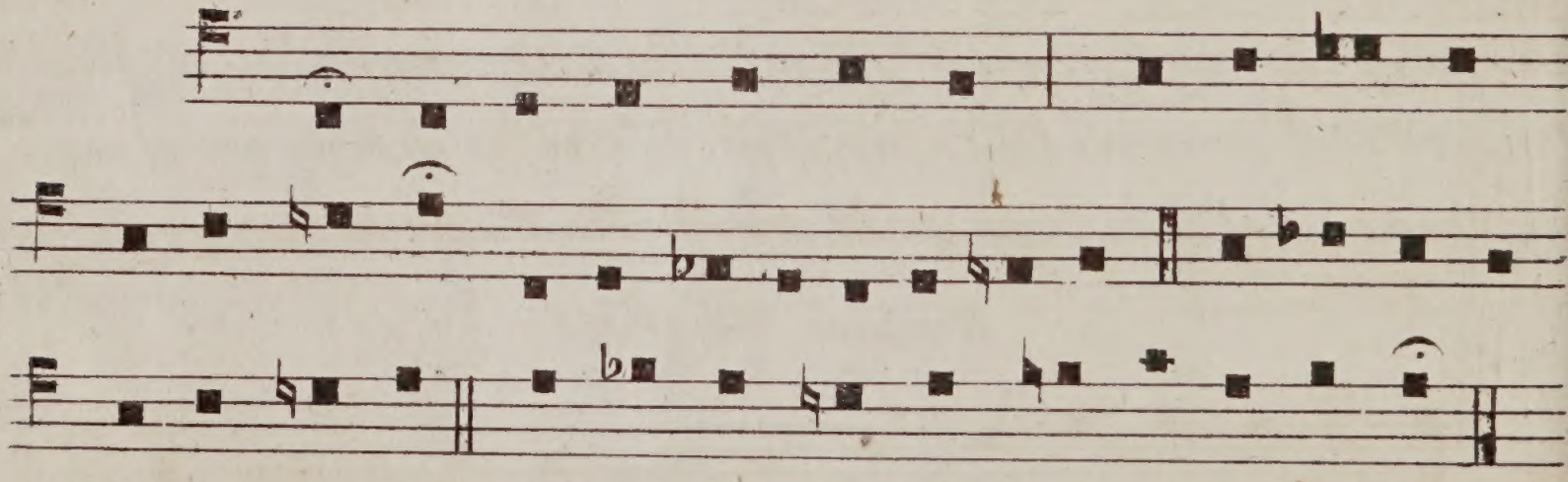
Le Bémol se met non seulement dans le cours d'une piè-
ce, mais encore à la clef, ce qui n'arrive qu'au 6^e ton, et
quelquefois au 1^er et au 5^e: il est toujours sur le si, et fait
baisser tous ceux de la ligne d'un ½ ton, à moins qu'il ne
s'y trouve des Bécarres qui les remettent au ton naturel.

Emploi du Dièze.



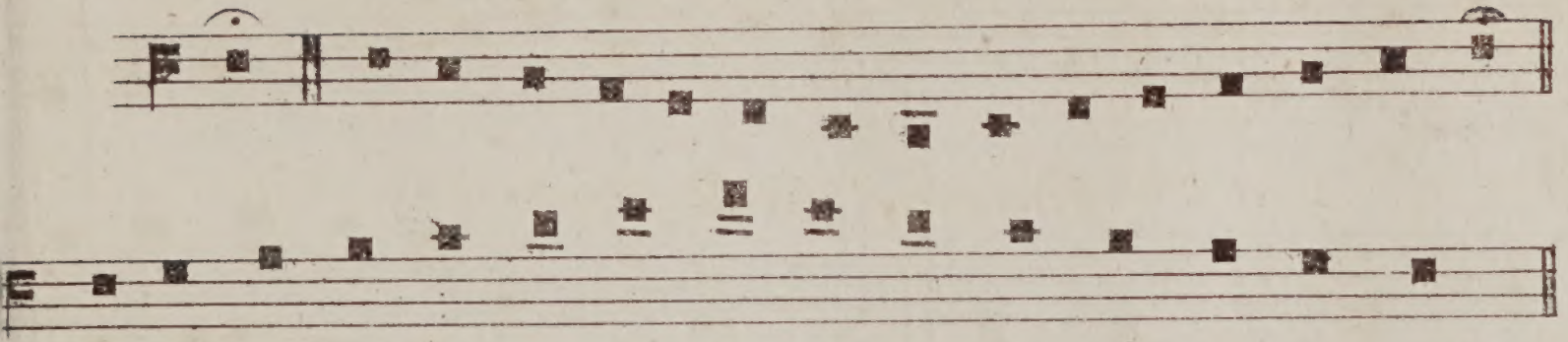


Emploi du Bémol.

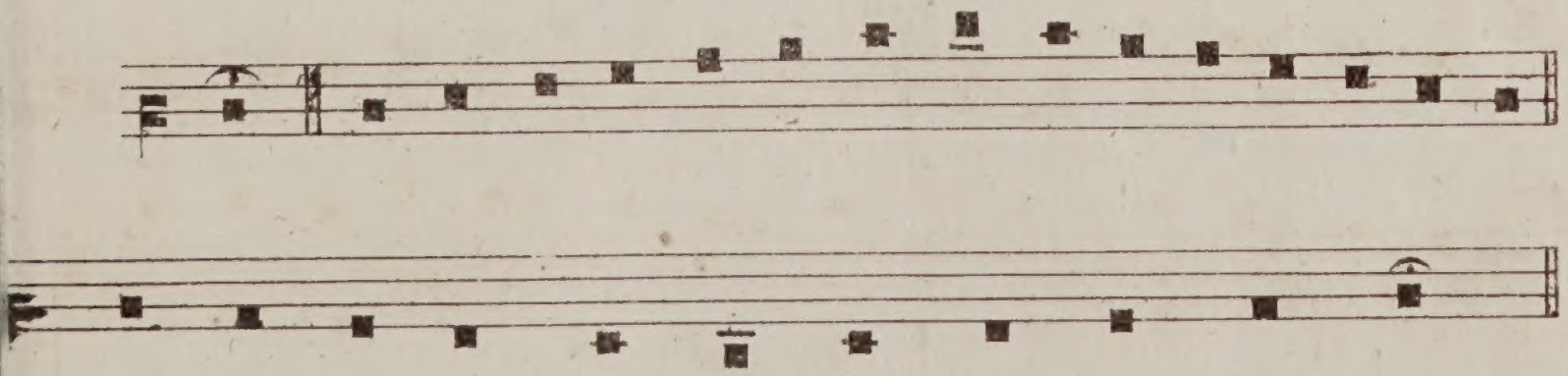


Clefs.

Clef d'ut 3e. Ligne.

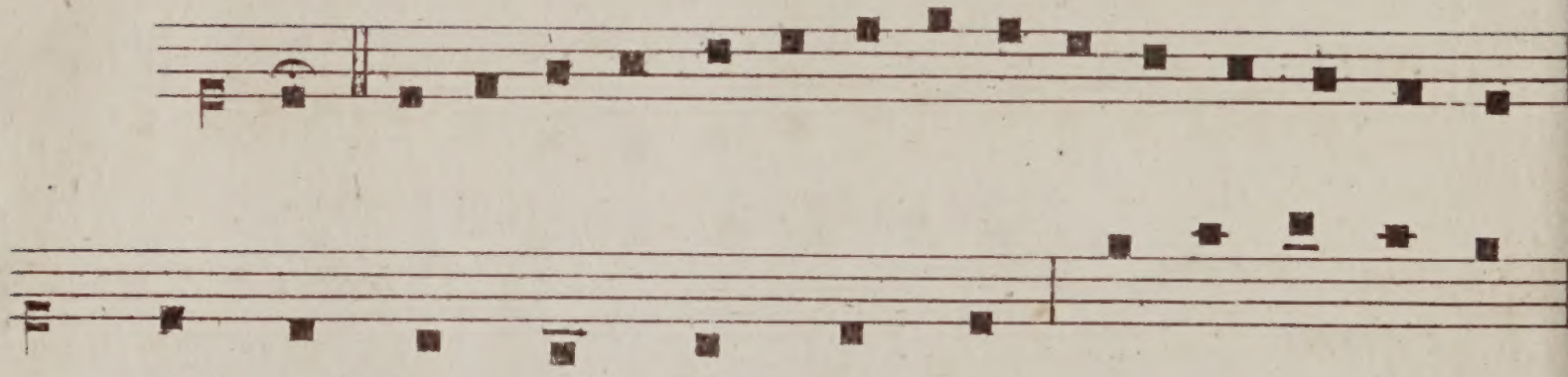


Clef d'ut 2eme. Ligne.

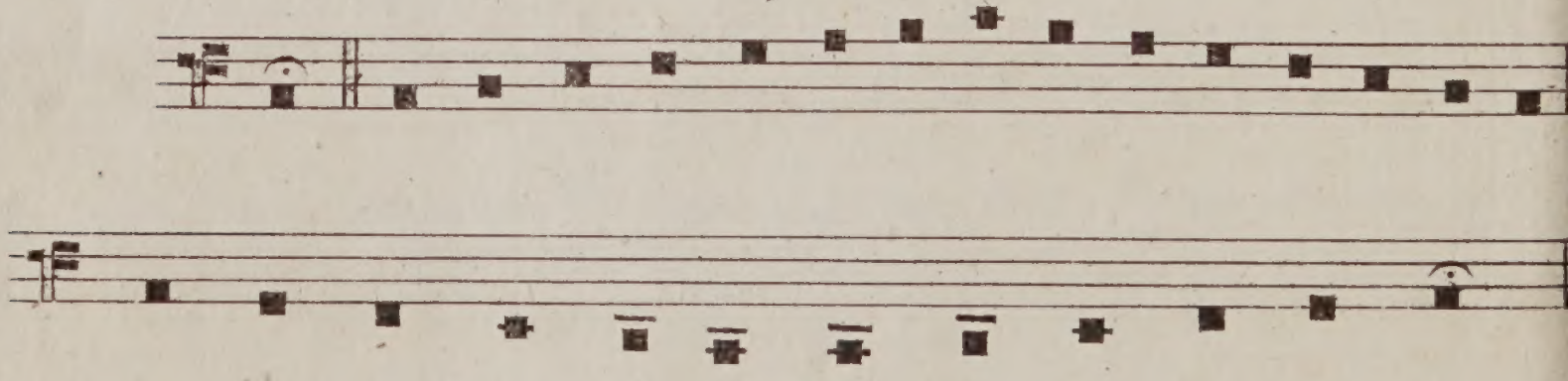


Clefs.

Clef d'ut 1ère. Ligne.

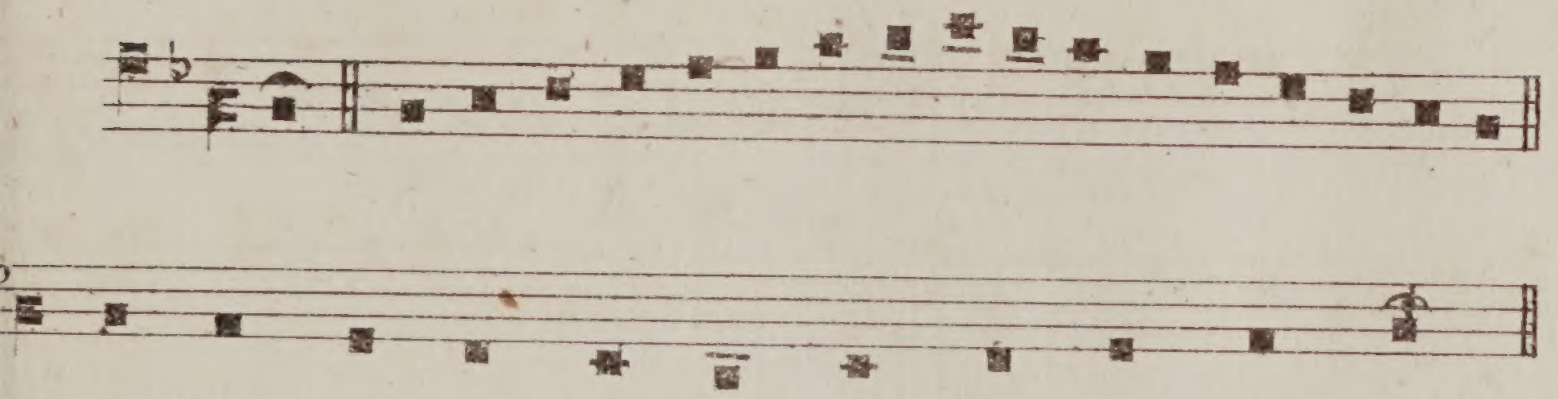


Clef de fa 3ème. Ligne.

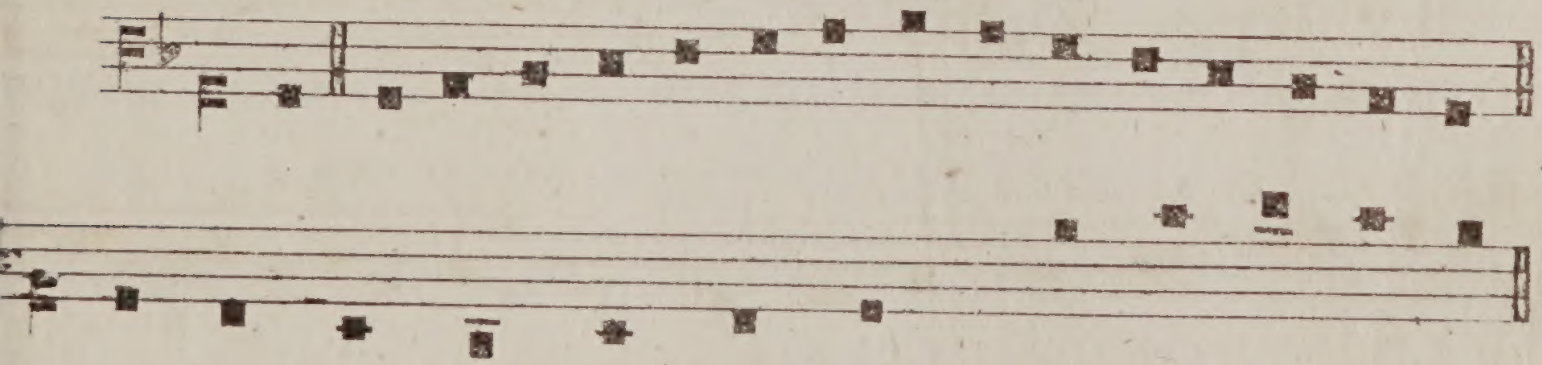


Transpositions par Bémol.

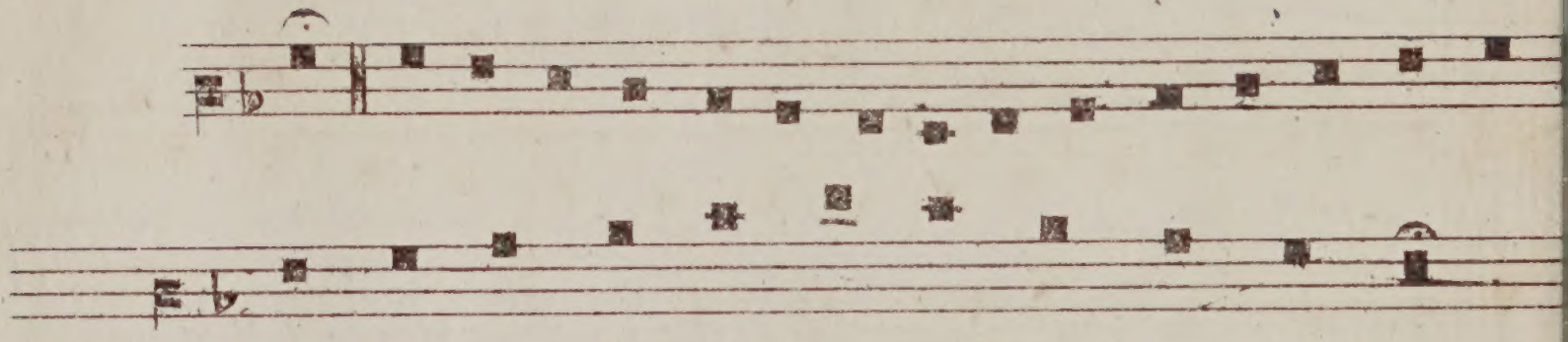
Clef d'ut 4e Ligne transposée



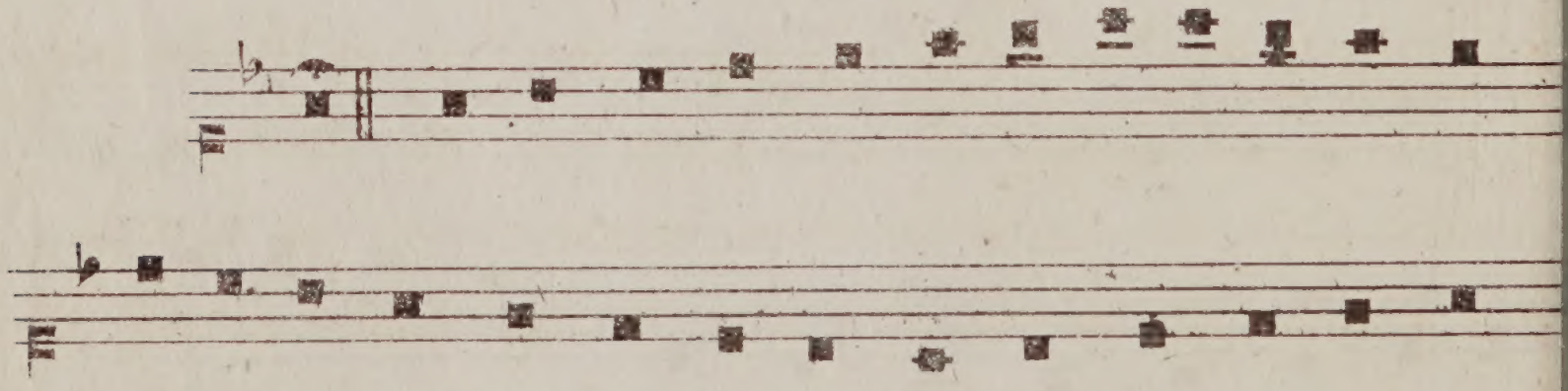
Clef d'ut 3e Ligne.



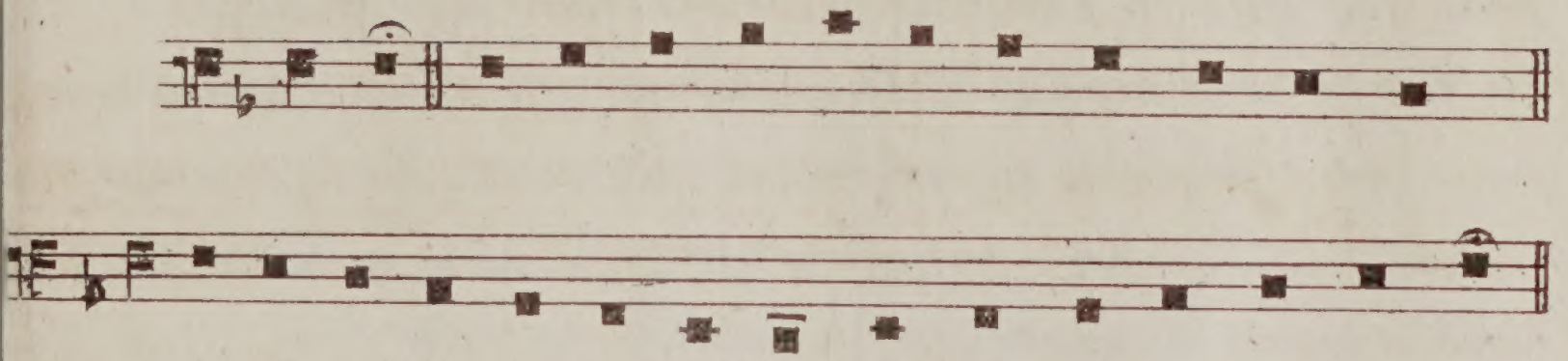
Clef d'ut 2e. Ligne.



Clef d'ut 1ère. Ligne.



Clef de fa 3e. Ligne.



des Modes.

Il y a huit modes réguliers, quatre authentiques *ou principaux et quatre* plagaux *ou collatéraux.*

On appelle tous authentiques *ceux où la tonique occupe à peu près le plus bas degré de l'échelle du*

chant : mais si le chant descend jusqu'à trois degre
plus bas que la tonique, alors le ton est plagal

Les quatre modes authentiques ont chacun un plaga
pour collatéral ou supplément ; de sorte qu'après le pr
-mier mode authentique vient le second, qui est son pl
-gal, et ainsi de suite.

Les modes authentiques s'appellent aussi impairs,
et les plagaux pairs, eu égard à leur place dans l'or
-des tons.

Il y a des modes mixtes, c'est-à-dire mêlés de
l'authente et du plagal ; on les appelle aussi tons, o
modes communs.

On connait de quel ton est une pièce par la finale et la Dominante

On entend par finale la note qui termine une pièce: on l'appelle aussi note du ton ou tonique.

On entend par Dominante, non la note la plus haute, mais celle qui se trouve le plus souvent repetée dans le cours d'une pièce.

Entre les huit tons il n'y en a que quatre qui aient une médiante.

On entend par médiante *la note qui tient le milieu entre la* tonique *et la Dominante.*

Les huit Tons ont

Quatre Finales..... re, mi, fa sol

quatre Médiantes ..... *fa, sol, la, si*

quatre Dominantes ..... *ut, re, fa, la*

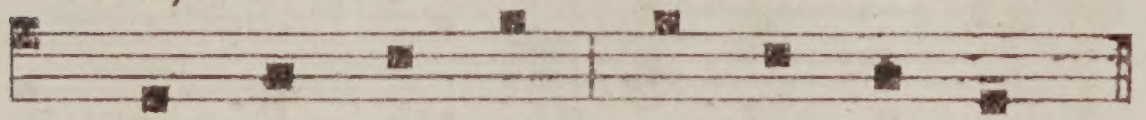
Tons	TONIQUES ou Finales	Médiantes	Dominantes
I	*Re*	*Fa*	*La*
II	*Re*		*Fa*
III	*Mi*	*Sol*	*Ut*
IV	*Mi*		*La*
V	*Fa*	*La*	*Ut*
VI	*Fa*		*La*
VII	*Sol*	*Si*	*Re*
VIII	*Sol*		*Ut*

INTONATIONS
des différens Tons avec la position ord^e de leurs Clefs.

TONS IMPAIRS.

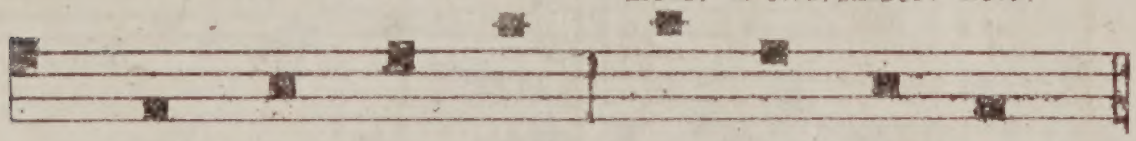
Ton I.

Tonique Méd. Dom. Ton. Ton. Dom. Méd. Ton.



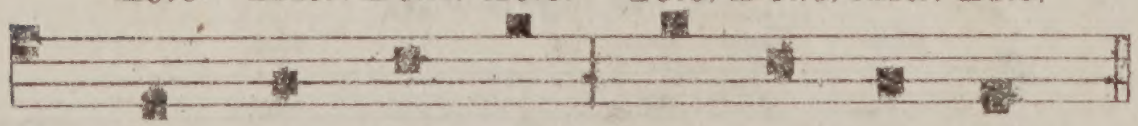
Ton III.

Ton. Méd. Dom. Ton. Ton. Dom. Méd. Ton.

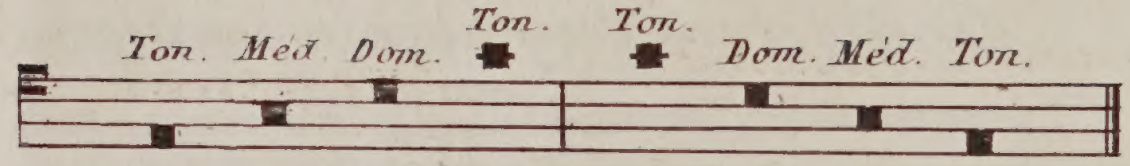


Ton V.

Ton. Méd. Dom. Ton. Ton. Dom. Méd. Ton.

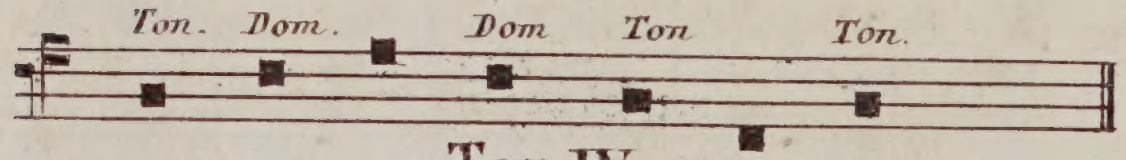


Ton VII

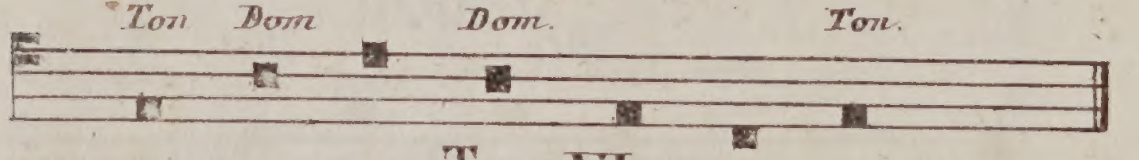


TONS PAIRS.

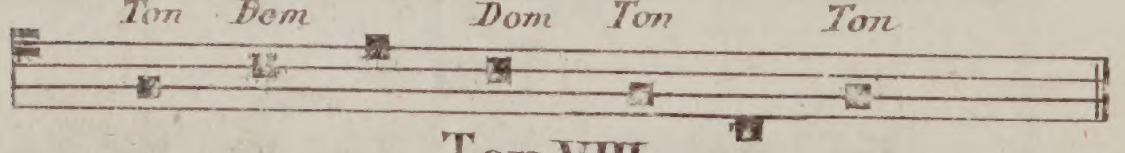
Ton II



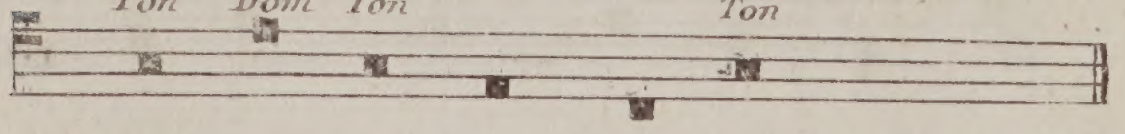
Ton IV



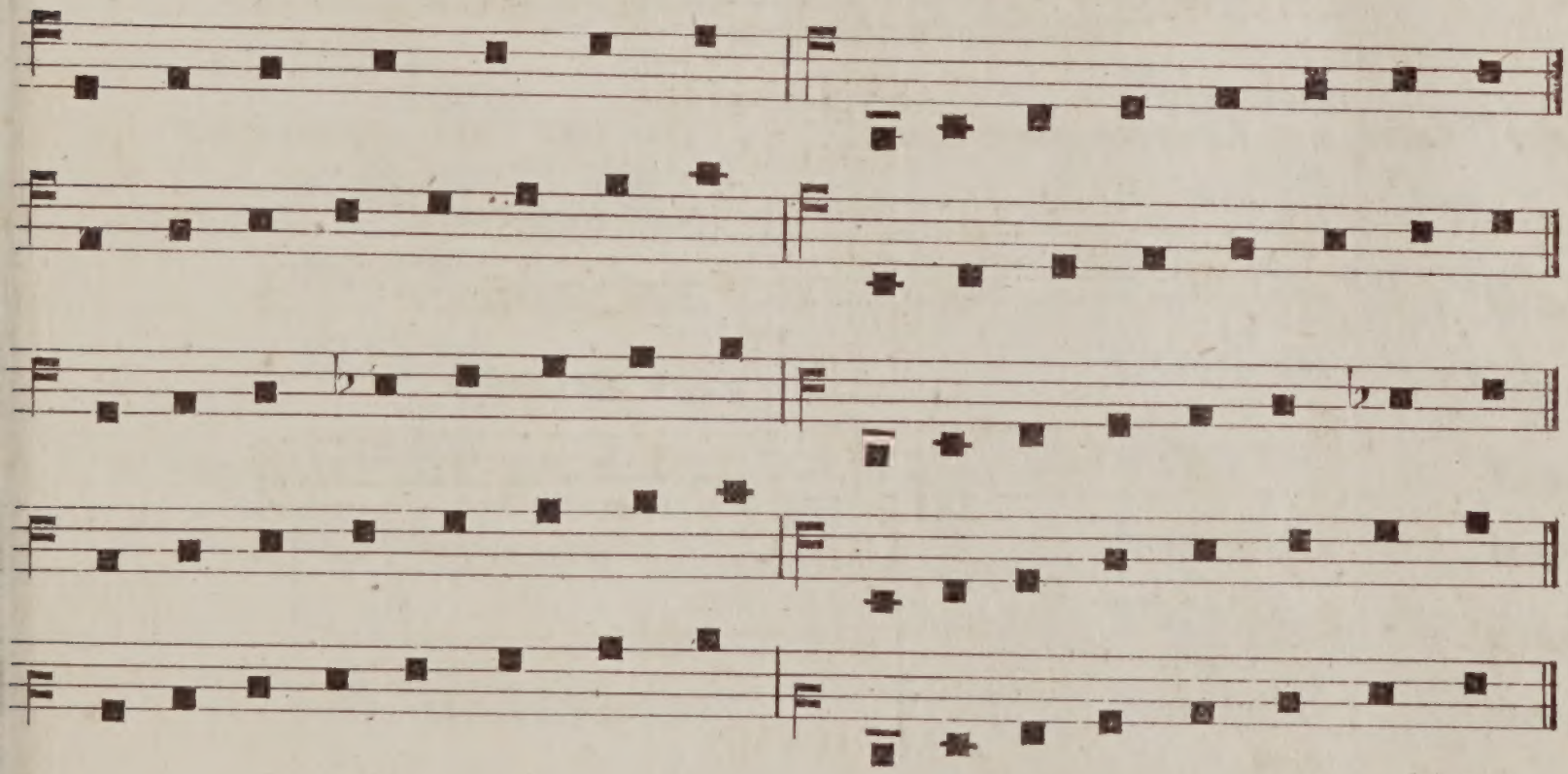
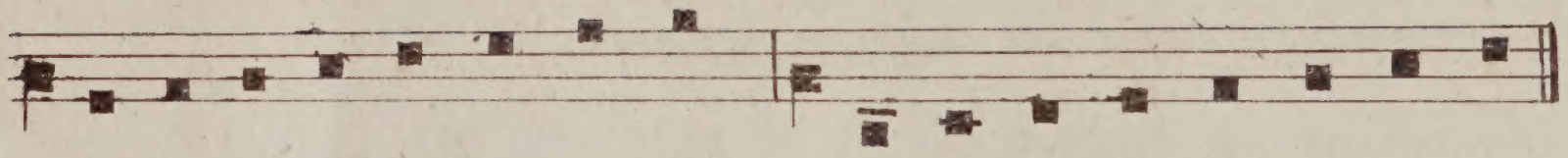
Ton VI



Ton VIII



Le tableau suivant donne l'étendue de chaque ton considéré sous ses divers aspects.

Impairs ou Authentes. *Pairs ou Plagaux.*



Le 1er ton se transpose en ..... si ou ut mineur
Le 2ème ..... ré mineur
Le 3e ..... sol mineur
Le 4e ..... si mineur
Le 5e ..... si b ou ut majeur
Le 6e ..... ré majeur ou fa
Le 7e ..... ut
Le 8e ..... ré majeur

Les termes d'A mi la, Gré sol, &c. ne servent qu'a désigner les diverses finales des tons.

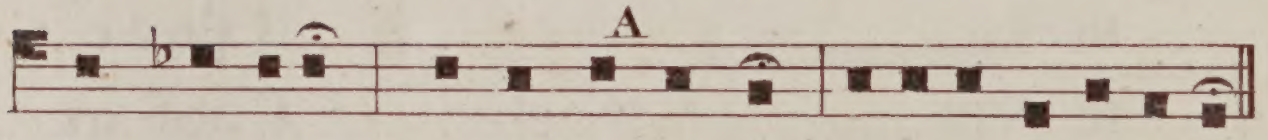
FINALES DES VIII TONS.

Tons.	Finales.
I. III. IV. V. VII.	A mi la
III. VII.	B fa si
III. VIII	C sol ut
I. II. VII	D la ré
III. IV	E si mi
V. VI.	F ut fa
I. III. VII. VIII	Gre sol

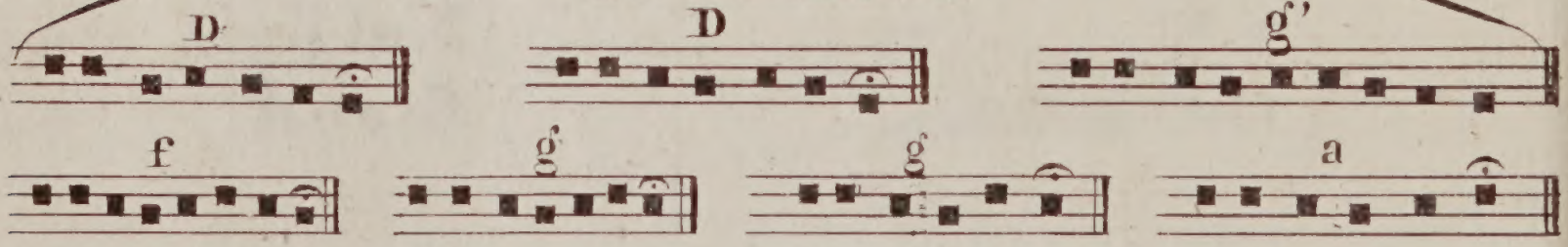
INTONATIONS
des 8 Modes
avec leurs différentes Terminaisons.

1.er Mode

Intonations

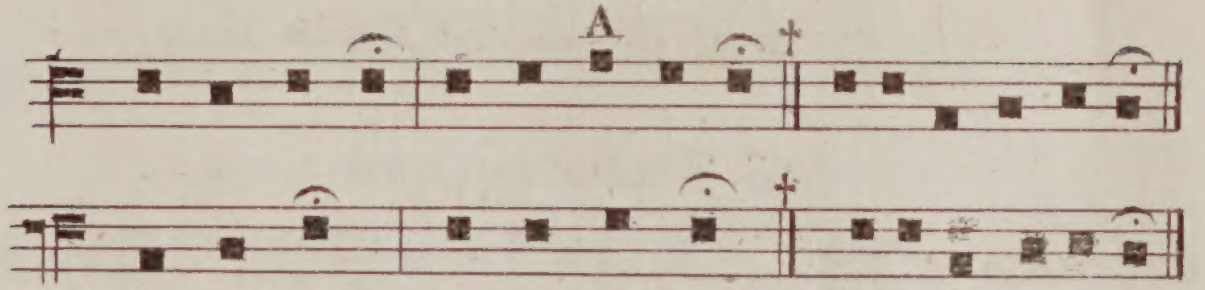


Terminaisons



2^e. Mode

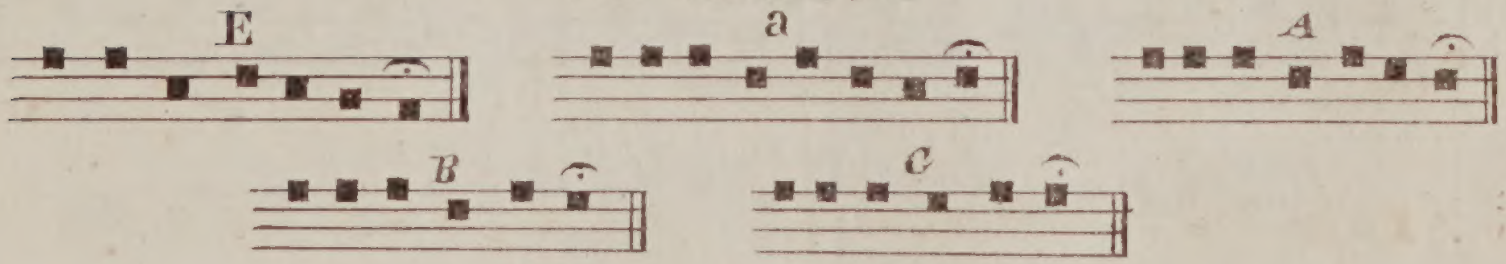
Intonations



3^e. Mode

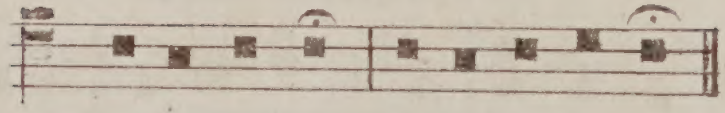
Intonations

Terminaisons

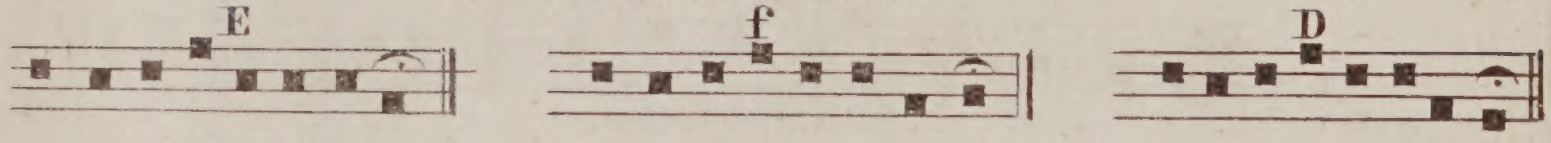


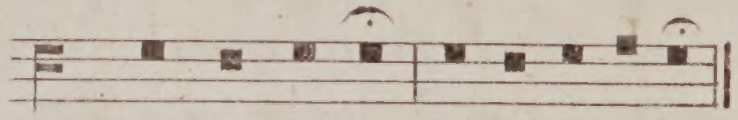
4^e. Mode

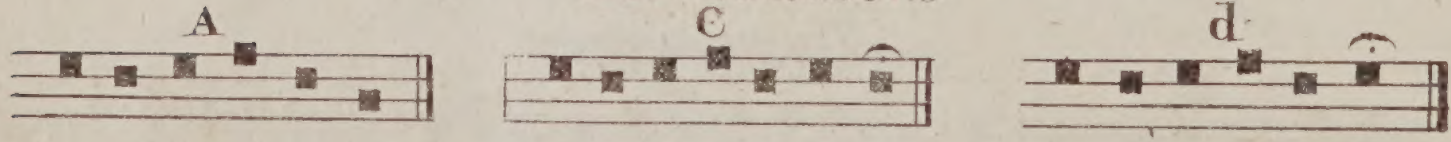
Intonation



Terminaisons

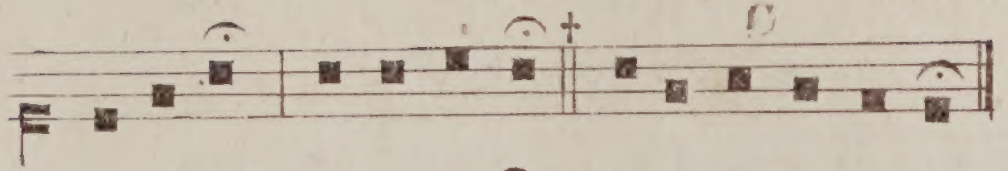


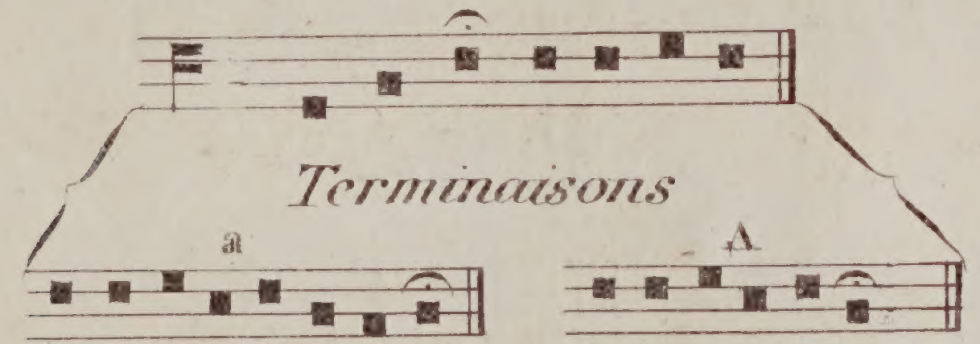
Intonations

Terminaisons



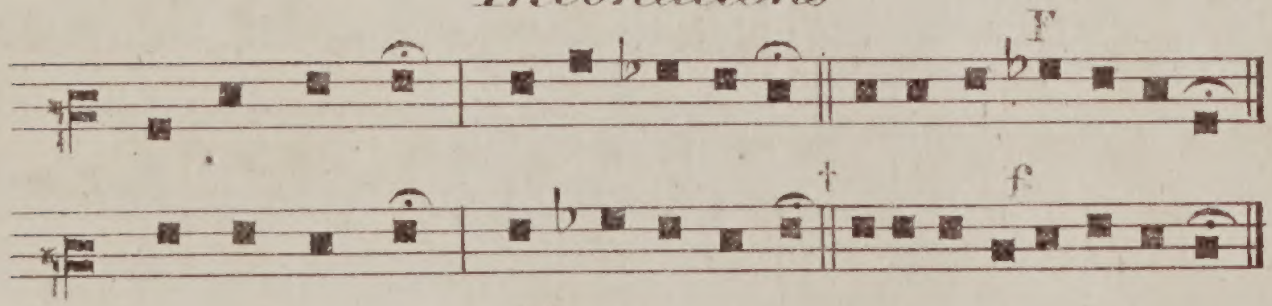
5^e. Mode

Intonations



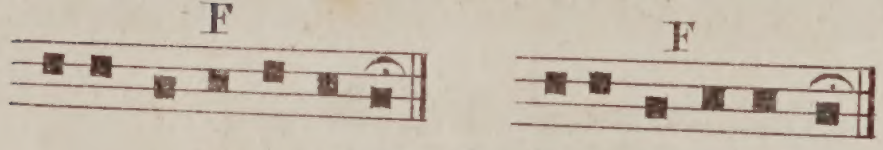
Terminaisons

6^e. Mode

Intonations



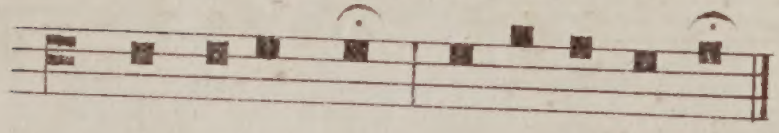
Intonations

Terminaisons

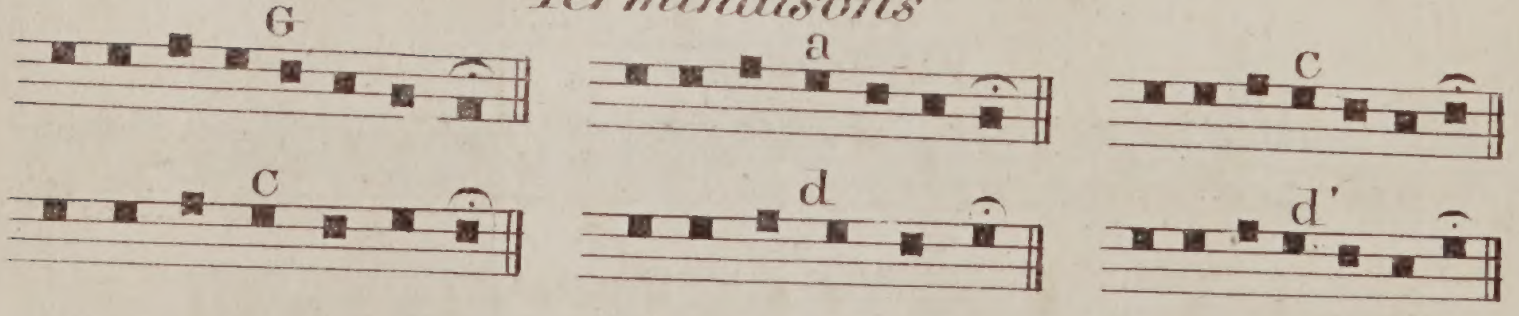


7.e Mode

Intonations

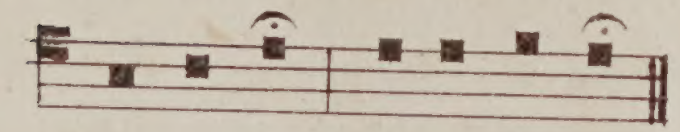


Terminaisons

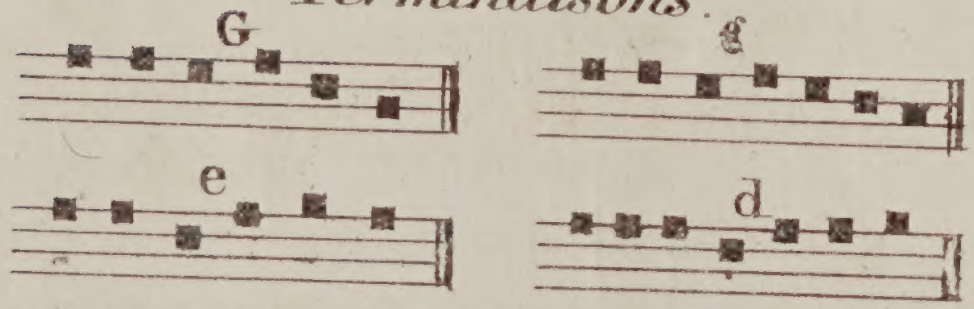


8e. Mode

Intonation



Terminaisons.



Dans les pseaumes la phrase qui précède l'astérisque se nomme intonation; la partie suivante qui complète le sens du verset s'appelle terminaison.

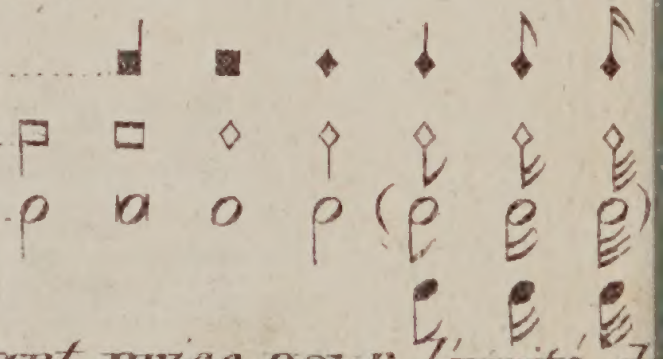
Ex. In exita Israël de Egypto, domus Jacob de popu-lo barbaro.*

Du Plain-Chant mesuré.

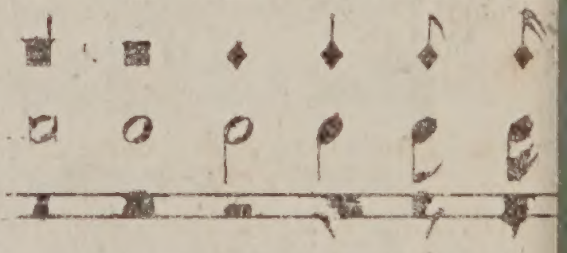
On emploie les notes suivantes pour exprimer les durées : la longue ■, la carrée ■, la lozange ♦, la noire ♦, la croche simple ou double.

Notes de plain chant .....

Notes de musique { *anciennes* ..... *modernes* .....



La carrée ■ *ou la ronde* o *étant prise pour l'unité de durée toutes les autres valeurs sont exprimées comme on le voit ici* .....



Pauses équivalentes .....

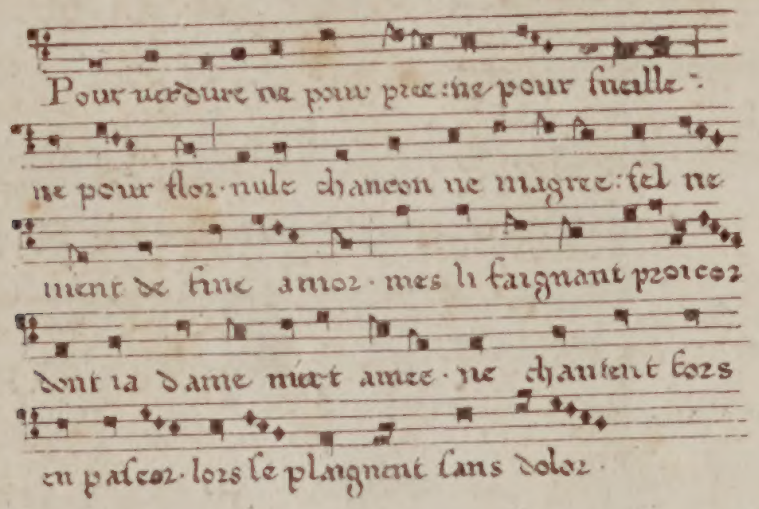
Toute note suivie d'un point est augmentée de la moitié de sa valeur, ainsi : ■ . vaut ■ ♦ &c.

Ne pouvant donner aux principes de plain-chant l'étendue que nécessiterait une méthode complète, nous avons cru utile de distraire l'esprit des lecteurs, occupé d'une longue série de règles par un morceau curieux extrait des chansons du Châtelain de Coucy, et écrit avec les signes et les clefs du plain-chant.

Ces anciennes mélodies qu'un dilettante de nos jours trouverait peu variées, parce qu'elles sont circonscrites dans un petit nombre d'intonations, formant des intervalles rapprochés, se distinguaient souvent par une heureuse simplicité d'expression qui rappelle les chants encore en usage dans nos églises.

Nous empruntons cette chanson au recueil des poésies du Châtelain de Coucy, qui se trouve en entier dans l'histoire de Coucy-le-

Château, publiée, en ce moment par M. Karl Le Dhuy.



Pour verdure ne pour preé
ne pour fueuille ne pour flor
nule chançon ne m'agreé
Sel ne vient de fine amo
mès li faignant proieor
dont ja dame niert amée
ne chantent fors en pascor
lors se plaignent sans dolor.

Lith. de Mantoux Rue du Bac N°. 1.

B. P. L. Bindery,
MAR 8 1905